

مسرحية الثالث

بين التنكر الإيماني ..

ونسببة الحقيقة

بقلم: د. أحمد العشري

مسرحية الثالث ، كتبها حسن يعقوب العلي ، في ثلاثة فصول ، تكثر فيها الحركة حيث الدخول والخروج ، بشكل دائم ومستمر ، بالإضافة الى فترات [الصمت] الكثيرة والتي تتعادل - نفسيا وفنيا - مع كثرة [الحركة] .

والمسرحية باللغة الفصحى - السهلة - تميز حوارها بالكثافة ، « والتلغرافية » التعبيرية المشحونة بانفعالات الشخصيات .

يطالعنا الفصل الاول برسم منظر لمقهى الزمن ، لصاحبة ابو الحسن ، الذي قسم المقهى - كبعد مكاني - تقسيما [طبقيا] . « الى اليمين قسم للحشاذين ، ويحتوي

على ذلك من الطين ، وفي الوسط مقاعد خشبية للعامة ، وفي اليسار مقاعد جيدة للخاصة والمقرين»^(١) .

وكان هذا التقسيم المكاني - الطبقي - معادل مرئي ، لتقسيم شخوص المسرحية طبقيا ، اذ تتكون من : ابي الحسن صاحب المقهى وعنبر تابعه . ثم طبقة وسطى يمثلها ابو غالي التاجر ، وابويوسف الدرويش ثم الكاتب والحاجب ومسرور ، اذ نرى ان تبعيتهم للطبقة الوسطى اكثر من تبعيتهم لطبقة السادة ، اذ ان الخدم دائما تابعون . ثم تأتي الطبقة الثالثة والتي في يدها زمام الأمور وعلى رأسها السلطان ، الوزير ، الوالي ثم يليهم اعوانهم ، رؤساء المصالح [رئيس الري والزراعة ، امين بيت المال ، كبير التجار ، رئيس الحرس] .

وكان الشخوص المعروضة اقرب الى الانماط البشرية التعبيرية والتي تحمل - الى حد كبير - افكار المؤلف ، منها الى الشخصيات .

ثم نشعر شعورا ضعيفا ، تأتي اصداؤه من بعيد ، بوجود طبقة عريضة جدا ، ابعدها المؤلف عن الاحداث الدرامية ، رغم اهميتها في مسرحية من هذا النوع ، ونقصد بها طبقة الشعب برجاله ونسائه ، مكتفيا بموقفها المتفرج .

والسؤال المطروح : لماذا قسم المقهى طبقيا ، رغم ان احداث المسرحية فيما بعد ، سوف تؤكد على تناقض تلك المقدمة الصغرى ، اذ ان ابا الحسن يبحث عن المساواة والعدل المطلق بين بني البشر ، ولاة ومحكومين .

ان هذا الخطأ في الشخصية والاضطراب في سلوكها - كمقدمة صغرى - سوف يبرر - على المستوى الفني - فشل ابو الحسن الثالث في ادارة شئون الولاية وتطبيق العدل المطلق .

لقد لجأ المؤلف الى التراث ، كنوع من « مسرح الاسقاط السياسي حيث الابعاد الزماني او المكاني ، اذ يتيح له الابعاد فرصة التعبير - بحرية - عن موقفه ازاء مجتمعة المعاصر»^(٢) .

فعمد المؤلف الى استلهم شخصية ابي الحسن المغفل ، صاحب حكاية النائم واليقظان المشهورة في الف ليلة وليلة^(٣) .

لكن حسن يعقوب فرق بين ابي الحسن المغفل صاحب الحكاية ، على المستوى المجرد في الماضي التراثي . وبين ابي الحسن الثالث ، صاحب المقهى في الزمن الحاضر ، على مستوى الواقع المسرحي :

الوالي : هل انت ابو الحسن المغفل ؟

ابو الحسن : كلا يا مولاي .. ابو الحسن المغفل صاحب حكاية ، وانا صاحب مقهى .. انا ابو الحسن الثالث يا مولاي^(٤) .

وتجدر الاشارة الى ان الكاتب ، وان كان قد لجأ الى التراث المتمثل في الف ليلة وليلة ، الا انه ابتدع شخصية جديدة ومعاصرة . وهذا يدعونا للاشارة ، الى مدى حرية الكاتب في خلق شخصيات تراثية ومعاصرة في نفس الوقت ، يحملها هموم عصره ، وينطقها لغة ذلك العصر .

فمن قبل لم يلتزم مارون النقاش بالحوادث المحدودة ، ولا الحكمة البسيطة التي تضمنتها الف ليلة وليلة ، بل افاض في التنويه بحياة ابي الحسن ومشكلاته الشخصية ، وجعله نموذجاً انسانياً للرجل السادج ، في مسرحيته « ابو الحسن المغفل » والتي قدمها عام ١٨٤٩ في بيروت .

ومن بعد لم يحافظ سعد الله ونوس على خط الحكاية الاصيلي ، فلم يعد ابو عزة الى بيته ، ولم يرجع الملك الاصيلي الى عرشه .

ويورد د. محمد يوسف نجم الخطوط العريضة لحكاية النائم واليقظان ، فيقول :

وهي قصة رجل اسمه ابو الحسن ، يضيق ذرعا باحوال الدنيا ، وتقلب الاصدقاء ، ويتمنى لو يجتمع الامر كله في يده ولو ليوم واحد ، حتى يقوم المعوج ويهدي الضال ، ويرد من زاغ عن الحق الى الطريق السوي .

وتطرق اذني الرشيد هذه الامنية ، وقد كان يسير متنكرا ومعه سيافه مسرور .
فيسارع الى تحقيقها ويغري ابا الحسن بتناول طعام دس له فيه بعض المخدر ، ولم يلبث
غير قليل حتى زال اثر المخدر ، فلقي ابو الحسن نفسه في قصر الخلافة ومن حوله
الوزراء والخدم امامه وقوف ، ينتظرون اوامره ليحققوها . ويختلط الامر على ابي
الحسن ، وينكر ما هو فيه من عز طاريء ، ويظن ان الامر كله لا يعدو ان يكون حلما
سعيدا ، غير انه يعلم اخيرا انه اصبح الخليفة حقا . وتحدث مفارقات كثيرة تنتهي بان
يعيد الرشيد ابا الحسن الى حالته الاولى عن طريق المخدر ايضا . ويستفيق ابو الحسن
من غيبوبة ذلك الحلم السعيد . ويذكر حياته القديمة ويصر على انه الخليفة ، ويجادل
امه ، ويضربها لانها تحاول ان تعيده الى رشده ، واخيرا يدرك ما كان من احواله ويعلم
انه لم يستطع ان يحقق شيئا من آماله وهو خليفة ، فقد عاش هذه المدة القصيرة في
ضجيج وصخب تفرضها مظاهر الملك ، وقد اختلطت عليه ، فلم يستطع تمييز
الخيث من الطيب او الزائف من الصحيح^(٥) .

يطالعنا الفصل الثاني في مسرحية الثالث ، [ببعد مكاني] يختلف عن الفصل
الاول ، اذ انتقل الحدث من المقهى الى قصر الوالي . وهذه النقلة المكانية ، والتي
تتمثل في التحول من المقهى الى المنبر كمكان للحكم ، يتبعه ايضا تغيير في
الشخصيات ، فبدلا من الوالي ابن غانم ، ثمة والي جديد هو ابو الحسن الثالث .

ونود ان نشير هنا الى ان حسن يعقوب قد اختلف في تناوله عن ونوس ، اذ انه
قد ابقى السلطان والوزير دوغا مساس بشخصيتيهما او اخلاقهما ، وترك اللعبة -
الواعية - تحدث مع الوالي او طرفها الوالي ، وكانت خطورة اللعبة عند العلي ، اقل
ضررا ومباشرة منها عند ونوس .

ومع ان ابا الحسن الثالث ، انتقل الى كرسي الولاية ، وهو في كامل الادراك ،
وكنوع من تحقيق حلمه القديم ، وليس بشكل غيبي او تنكري ، وفق ارادة السلطان -
مثلا فعل مارون النقاش من قبل وسعد الله ونوس من بعد في استخدام حيلة المخدر
لتنم عملية النقل - ولكن بشكل واقعي يقظ .

ابو الحسن : انا يا هند في [الواقع] غير مصدق ما حدث . . . انا ، انا الوالي . . ام
انا ابو الحسن المغفل ؟!

هند : مولاي . . هذا صاحب حكاية . . حكاية النائم واليقظان .
ابو الحسن : اني اتفق معه في الاسم ، [وبالطريقة التي وصل بها الى الحكم^(٧)] .

والمدهش ان يسأل ابو الحسن الثالث مثل هذا السؤال لهند ، فلقد سبق وان
اكّد هو نفسه في الفصل الاول للوالي ابن غانم ، ان ابا الحسن المغفل [صاحب
حكاية ، اما ابو الحسن الثالث فصاحب مقهى] ، وكل ما حدث ان ولا السلطان
حكم الولاية ، فسلطان البلاد لا يخطيء الاختيار . . والله يرفع من يشاء . انه على
كل شيء قدير ، فها هو القصر بما فيه ومن فيه حتى الجارية هند قد آلت الى ابي الحسن .

ويبدو ان تساؤل ابي الحسن ، لهند عن هويته ، ليس بقصد الاستفهام - رغم
انه وصل الحكم دوغما مخدّر - بقدر ما هو نوع من التغريب ، قد يدخل في نطاق
التعريف بالشخصية والتأكيد ، بالتكرار ، لمخاطبة عقل المتلقي .

ARCHIVE

نقطة الهجوم :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يعتبر التاجر ابو غالي ، نموذجاً في قسوته وجشعه ، للانتهازي الطامع في كل
شيء ، وهو في المسرحية بمثابة نقطة الهجوم على حدث ساكن يمثله ابو الحسن صاحب
المقهى وتابعه عنبر .

ابو غالي : والله . . . والله العظيم لسوف اجعل منكما اذل متشردين في
الولاية .

عنبر : ولماذا تنزل بنا هذه المصيبة .

ابو غالي : سأعود بعد قليل ومعني الوالي بنفسه .

عنبر : لماذا ؟

ابو غالي : لكي اطردكم بعيداً عن المقهى والحي بأكمله^(٧) .

ان ابا غالي ، زوج ام ابي الحسن ، سابقاً ، وطيّقها الحالي ، يود لو ينتقم من

مطلقة - التي اصيبت بالحرس بعد الطلاق - وابنها ابي الحسن ، الذي تحبه جوهرة ابنه ابو غالي ، والذي يود لو يدفع بها ابوها كصفقة الى حريم الوالي .

فالخصومة اذن [شخصية] ، وجاءت نتيجة لجرأة ابي الحسن عندما صارع ابا غالي بحقيقة حبه لجوهرة ، وقتها اقسم على طرد الحبيب من المقهى والسرداب والحي بأكمله .

ونقطة (الهجوم الثانية) عندما يصطحب التاجر ابو غالي ، في المرة الثانية ، الوالي زوج ابنته المنتظر ، اذ يستخدم نفوذه في طرد ابو الحسن بعد ان استلب ثروته من قبل ، وكأن الظلم ماثل تؤكد المسرحية بين حين وحين حتى تتجاوز الشخصيات . لكنه ابدأ لم يكن (صراعاً طبقياً) بين ابي الحسن وابي غالي . حتى لو تحالف الثاني - مرحلياً - مع الوالي .

الوالي : اسكت . . لا شأن لي بما تقول . . هذا المقهى والسرداب ملك لابي غالي . . لانك امتنعت عن دفع الايجار . . لثلاثة اشهر مضت . . وقد طالبك بالدفع عدة مرات وامتنعت . . وبناء عليه . . فقد حكمنا عليك باتخلاء المكان في ظرف هذه الليلة^(٨) .

ويحاول ابو الحسن - عبثاً - أن يثبت أنه يدفع الايجار باستمرار ، وان يدفع ببطلان ادعاء الوالي ، فكيف السبيل بعد ان يطرد من المأوى . . وكيف سيعول امه ؟! ، وكل هذا ليس من شأن الوالي المسئول عن الرعية ، ويا لها من مفارقة .

ابو الحسن : هذا لا يجوز يا مولاي . . هذا ظلم^(٩) .

وتشير المسرحية اشارة سريعة الى تاريخ بعض الشخصيات ، فبعد ان تزوج ابو غالي ، والدته ابي الحسن ، استخدمه كصبي في المقهى ، ثم استولى على الثروة وطرد الجميع ، فيتوسط بعض الناس كي يوافق ابو غالي على ترك المقهى والسرداب ، لقاء اجرة قدرها خمسة عشر درهما ثم زادها عشرة . ورغم الظلم الذي مارسه ابو غالي تجاه ابي الحسن - الصبي - الا ان الثاني حينها تتاح له الظروف ، وتصبح في يده مقاليد

الولاية ، لا يعتمد الى الانتقام من ابي اغالي لا على المستوى النظري القولي ، ولا على المستوى الفعلي فيما بعد ، بل ربما اوشك على ان يقربه من مجلسه ويجعله من اتباعه .
مختلفا مع ابي عزة نظيره في مسرحية الملك هو الملك .

ابو عزة : (وهو يدور كالاھبل) اصبح سلطان هذه البلاد . واشد القبضة ولويومين على العباد . (مغنيا) انقش الختم على بياض ، فينقضي امري بلا اعتراض . طه الشيخ الخائن المخادع ، اجرسه على حمار بين العامة ، ثم اشنقه بلفة العمامة ، وشهيندر التجار الكبير ، ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والارزاق ، اجلدهم حتى اشفي غليلي^(١٠) .

ورغم ذلك فان البطلين ، ابو الحسن الثالث عند حسن يعقوب العلي ، وابو عزة عند سعد الله ونوس ، قد نسيا ، او تناسيا خصوصيتهما ، فليس ثمة عداء [طبقي] بين ابي الحسن الثالث وابي غالي . وليس ثمة عداء [طبقي] ايضا بين ابي عزة والشيخ طه شهيندر التجار ، فهي مسألة شخصية ، اولنقل بعبارة اخرى انها مسألة خلاف شخصي لا تشمل اتخاذ موقف طبقي تصارعي ، فكلاهما - الثالث وابو عزة - مصر على التمسك باخلاق طبقتهم وتقاليدها ، وهو ما زال يعايشها روحيا .

الشخصيات الانتهازية :

اول تلك الشخصيات ، ابو يوسف ، ذلك الدرويش النصاب ، الذي يصف العلاج والدواء لوالدة ابي الحسن المريضة ، ورغم انه يدعي كره المال وبغضه للثراء ، الا انه في نفس الوقت يحتال كي يحصل على كوب من عصير الرمان بسعر رخيص ، مستغلا طيبة عنبر عامل المقهى ، الذي يحتال عليه ممنيا اياه ان يجعله حاجبا على باب الوالي ابن غانم ، ومن المقرين اليه ، بواسطة الكتاب الذي يحمله ابو يوسف في يده والذي يستخدمه في السحر ، فوظيفة الحاجب يهبها ابو يوسف مقابل عشرين درهما فقط .

وعندما يسأله عنبر عن مصدر النقود ، تتوارى الطيبة المصطنعة للدرويش ،
ويكشف عن وجهه الآخر ، اذ يحرض صبي المقهى على سرقة سيده .

ابو يوسف : . . (بصوت خافت) تستطيع ان تجمع المبلغ في ظرف اسبوع زمان . .
تأخذ ما يصل يدك اثناء غياب سيدك .

عنبر : ويلي . . اسرق سيدي ؟!

ابو يوسف : فأسرق لك وظيفة^(١١) .

والسرقة حرام في رأي عنبر ، فهو حتى الان ما زال يحلم ، ولم يفقد براءته
بعد ، ولكن ابا يوسف يتظاهر بان الدنيا لا تعرف الحرام . وكعادة امثاله ، يتحایل
باحثا عن مخرج ليبرر تحريضه للصبي عنبر .

ابو يوسف : . . ومع ذلك تستطيع ان تردها اليه عندما تصبح حاجبا .

ويبدو ان عنبر لديه الاستعداد الكامن لكي يبيع ، ويسرق فها هو وجد المبرر
لسرقته .

عنبر : اذا كان هكذا فلا بأس . . انك تستحق قدحا من الليمون على نفقة
المقهى^(١٢) .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ويبدو ان الانتهازية ليست وقفا على طبقة دون غيرها ، فها هو ابو غالي التاجر
الانتهازي ، يفضل المال على ابنته ، اذ يقايض بين ابنته والتي يعد الوالي ابن غانم
بزواجه منها مقابل ان يسهل الوالي طرد ابي الحسن من المقهى والسرداب ، وها هو
يقود حمار الوالي ، ويناديه بزواج ابنته المنتظر .

ابو غالي : . . . ان وجوده (يقصد ابا الحسن) مفسدة لمصالحنا المتبادلة .

الوالي : ولكن لا يجوز ان نظرده دونما سبب .

ابو غالي : كما لا يجوز ان ادفع بجوهرة ، دونما سبب^(١٣) .

ابو غالي على استعداد للمقايضة ، ابنته مقابل المقهى والسرداب ، كي
يستغلها ، في مشروع استثماري ، يسعى الى ذلك بكل الوسائل حتى لو ادخل في

روع الوالي ان ابا الحسن غريمه في الزواج من جوهرة ، اذ تكشف المسرحية اخلاق طبقة ابي غالي ، المتاجر في كل شيء .

ومرة اخرى يساوم ابو يوسف الدرويش ، التاجر ابا غالي ، مدخلا في روعه ان بالامكان التوسط من اجله عند صديقه الوالي الجديد ابي الحسن الثالث ، مقابل الف درهم .

والواضح ان معظم سلوكيات الافراد اصبحت مادية في المقام الاول ، والعلاقات قد تشيأت .

ولا تستثني المسرحية رموز السلطة - الاغاط - التي كانت تعمل مع ابن غانم الوالي السابق ، فامين بيت المال ورئيس الري والزراعة سيحلان المشكلة ببعض من الهدايا والزهور ، انها رموز للانتهازية لها منطقها ، حتى لو تغير الوالي .

ولعل موقف ابي غالي التاجر - حليف السلطة - من ابنته جوهرة لخير مثال على انتهازية تلك الطبقة ، فقد عرفنا موقفه مع ابي الحسن في المقهى ، وسرعان ما تغير موقفه لصالح الوالي الجديد ابو الحسن الثالث ، اذ يركع عند قدميه ويعترف بذنبه ويرجو الوالي ان يتقبل عذره ، ويعدده ان يعيد اليه ثروة ابيه بعد ان استرضى ام الوالي وطليقته .

والمسرحية تفضح هذا السلوك الذي دوما يركع للوالي ايا كان وفي كل زمان .

وتدين المسرحية طبقة الخدم واشباههم من الاذئاب الطفيليين - ليس لديهم موقف تاريخي - والذين يكونون دوما ذيو لا للسلطة ، ونقصد [الحراس ، الكتبة ، الحجاب ، الجلادين ، والذين يمثلهم مسرور] ودوما يجيبون بنعم ، كأغاط تدينها المسرحية .

الكاتب : لا بد ان نستفيد من الوضع القائم باسرع وقت^(١٤) .

فهدف هذه الطبقة ذاتي ، فهي هو الكاتب يساوم رئيس الري والزراعة على ان

يتستر عليه وعلى جرائمه وسرقاته في مشروع الري ومشروع تعمير الاحياء الفقيرة مقابل ثلاثين الف درهم .

ابو الحسن : (يظهر فجأة) انه اتفاق الظلم ، سرعان ما بددته اشعة العدل .
الكاتب : مولاي . . رحماك يا مولاي .

ابو الحسن : ايها الحراس اقبضوا على هؤلاء الاربعة والقوا بهم في السجن^(١٥) .

ويبدو ان ابا الحسن - الوالي الجديد - لن يترك احدا دون ان يدخله السجن ، فالجميع بقايا حكم سابق زرع فيه ابن غانم الفوضى ، وعليه فان الوالي لورأى امامه اليوم انسانا ما ، ربما ادخله السجن ، انه بدأ يدرك فداحة اعباء الحكم ، فعلى الرغم من التناقض في سلوكه والذي تمثل في الافراج عن جميع المسجونين فور توليه ، يعود في الفصل الثالث ، لتتكشف له فداحة التركة التي تركها الوالي السابق ، فيعمل - بحثا عن العدل المطلق - الى ادخال العشرات ، الى السجن يوميا .

وعلى الجانب الاخر يبدو هذا التصرف في غاية الخطورة على اصحاب المصالح الذاتية ، فالكل يندب حظه حسب طبقته الاجتماعية ومركزه المالي والادبي .

ابو غالي : واثروته .
ابو يوسف : واوظيفته .
<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

عنبر : واجاريتاه^(١٦) .

وقد اكد المشهد على ارتباط الثلاثة ، ليس فقط على مستوى المصلحة ، ولكن على مستوى اشتراكهم في الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها الجميع بعد فقد الثروة والجارية والوظيفة .

عنبر : وا

ابو غالي : ثروته

ابو يوسف : وا

عنبر : جاريتاه

ابو غالي : وا

ابو يوسف : وظيفته

والغريب ان الظروف الذاتية والمصلحة قد وحدت الطرفين المتناقضين وجعلتهم حلفاء مرحلين - كالجمع بين ابي غالي [التاجر] المتعجرف ، وعنبر [صبي المقهى] ، و [الحاجب] على باب الوالي ، وابي يوسف [الدرويش] الذي يحلم باحتضان بيت المال ، او يبحث ابو غالي عن وسيلة : « اما من وسيلة ننقذ بها انفسنا » فخوفهم على انفسهم اهم من خوفهم على ولايتهم ، ويدرك ابو الحسن انهم : « يخافون على مصالحهم ولا يخافون على الحق فهم والله لا يختلفون عن السجناء الا بالاسماء والاشكال » (١٧) .

اما ابو يوسف فانه ينصح الوالي بالتراجع واطلاق سراح المعتقلين ، « وارفع يدك عن ثرواتهم قبل ان تندم » . وها هو ابو غالي يطلب منه ان يكون مراوغا مهادنا ، يفضل الحلول الوسط ويؤثر السلامة : « الا تستطيع ان تكون عادلا دون ان تصطدم بهم ، تراجع يا ولدي قبل ان تجلب الخراب علينا ، فانت بحاجة الى الليونة والمرونة في معالجة الامور » (١٨) .

وتعمد المسرحية سريعا الى دحض موقف الانتهازيين اصحاب الحلول الوسط اذ تضعهم في موقف تعليمي لادانه مواقفهم الانتهازية وخلقهم الوسطية ، عند مساومتهم كبير التجار .

ابو غالي : طردونا . . اقول له نحن معك .

ابو يوسف : يقول لك ابعد يا كلب .

عنبر : اقول له نحن ضد ابي الحسن

ابو غالي : يقول لك اخرج يا قرد

ابو يوسف : اقول له سنشهد ضده

ابو غالي وعنبر : يقول لك اذلف يا حقير (١٩) .

وتكاد ان تكون تلك الانماط الانتهازية الثلاثة ، معادلا لشخصية عرقوب ، في مسرحية سعد الله ونوس ، الملك هو الملك ، كنمط انتهازي اذ يتوسط عرقوب في

وضعه بين الطبقة المسحوقة التي هو من صلبها ، والطبقة البورجوازية التي ليست طبقة ، وهو لا يلتصق بالذين من امثاله ولا يصل الى الذين فوقه ، « فهي لعبة كان فيها الشاهد والضحية » (٢٠) .

ولكن ترى هل تعلم عرقوب الدرس ، وقد فات الاوان ؟ . . . لم يعرف كيف يلتصق بطبقته ل يتمكن الجميع من الفعل والتغيير ، ولم يعرف في نفس الوقت ان يصل الى الذين في طبقة اعلى ، فاللعب مع السادة جد خطير ، ولعل هذا ما ينطبق ايضا على طبقة الخدم والتي تعمل في خدمة السادة [الكاتب - الحاجب - السياف - الجلادين - الحراس] . وهذا ما يؤكد عبيد الثائر والمتنكر الايجابي في مسرحية سعد الله ونوس . عبيد : اكاد اؤمن ان من الصعب الاعتماد على الخدم ، انهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة . منطقيا يجب ان يكونوا معنا ، ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا . حياة اسيادهم تفتنهم وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن (٢١) .

فعرقوب في مسرحية ونوس ، يظل الخادم ، ويخسر كل شيء تماما مثل اغماط الانتهازين ، الثلاثة ، في مسرحية الثالث لحسن يعقوب العلي .
التنكر الايجابي ، والخطأ المأساوي ، ونسبة الحقيقة :

يطرح حسن يعقوب « ثيمة » جديدة في المسرح الكويتي ، هي « ثيمة » التنكر ، بشكله الايجابي - وليس التاريخي - بعكس تنكر بطلي مسرحية سعد الله ونوس - فيما بعد - السلبي والذي قصد به نوعا من التسلية على هموم الناس . فقد قرر الملك هارون الرشيد ، بعد ان شعر بالملل في احدى الليالي ، ان يصطحب وزيره في جولة ليلية ، « لمعابثة البلاد والناس » (٢٢) ، فيمضي الملك في لعبته حتى لو ادت في النهاية ، بإنسان من رعاياه الى الجنون ، وحين يخبره وزيره ان اللعبة خطيرة ، يجيبه الملك ان هذا ما يزيدها امتاعاً .

مصطفى : (الملك) . . اعرف انها خطيرة ، وربما فقد المغفل في نهاية النهار عقله ، ولكن لا استطيع ان اكبت ميلي الشرس الى السخرية والعبث (٢٣) .

اما حسن يعقوب فقد افترض في لعبة التنكر الواضحة للمتلقى - دوغما مفارقة -
والواضحة ايضا فيما بعد لبطلنا ابي الحسن ، نوعا من الرغبة في العدل ، يود السلطان
ان تسود الرعية . وهنا تجدر الاشارة بان الكاتب قد اختار الموقف الحيادي منذ
البداية ، بعكس ونوس - فيما بعد - والذي اختار الموقف التحريضي ضد لعبة الملك
والوزير وضد تنكرهما السليبي .

فالسلطان والوزير عند العلي اكثر عملية ، وجدية من نظيريهما عند ونوس .
السلطان : (داخلا مع وزيره من اليمين متنكرين) والله اني لفي حيره من نفسي ، ما
عادت رعيتي كالاول .

الوزير : بأبي انت وامي ، كنا في فقر مدقع واصبحنا بامر الله في خير مديد .
السلطان : وكنا كالجسد اذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الاعضاء بالسهر
والحمى ، واصبحنا عكس ذلك^(٢٤) .

ورغم تحفظنا على اتجاه السلطان ، والذي يتشبه بالماضي ، فالحاضر افضل ،
هكذا قال الوزير ، فنحن ليس الى هذا الحد من التشاؤم . . ورغم ان السلطان يرى
من منظوره ان الواقع كئيب ، فلم تعد تلك الاسرة الواحدة التي كانت في الماضي ،
وببصيرته يرى فقرا لا يراه الآخرون ، فرغم التطور الخارجي والشكلي ، ورغم
القصور والشوارع الفسيحة ، الا ان ثمة فقر في النفوس - كادانة للحضارة
الاسمنتية - وثمة ظلم في التوزيع ، . . هكذا قال الوزير .
السلطان : اني ارى الظلم في كل مكان .

لقد امر السلطان بتقديم العون والمساعدة لاسر الفقراء في كل الولايات ، وان
تفتح بيوت المال كي يأخذ الجميع حاجاتهم - سلطان مثالي واشتراكي - ثمة طرح يدعو
للعدالة والمساواة ، ولكن العدالة غير مطبقة بين ابناء تلك الولاية بالذات .
السلطان لماذا ارى الظلم وانا القائم على العدل^(٢٥) .

فالسلطان باحث عن العدل ، ويشك في امر القائمين على رعيته - رغم انهم من
اختيار السلطان - وانهم ليسوا بالنزاهة التي يريدها ، وهنا لابد من الاشارة الى ان

حسن يعقوب يفصل بين الحاكم والاعوان ، فالعيب عيب الاعوان وليس عيب الحاكم - ولقد صب معظم كتاب المسرح العربي جام غضبهم على الاعوان - وهي نقطة خلافية منذ البداية ، فالمعضلة قائمة ، فرغم العزل والتغيير ، لازال الظلم باقيا .

وكأن المؤلف يشير من باب اخر الى ان المسألة لا تتجزأ ، فما دمنا في المسرحية نطرح « ثيمة » العدل المطلق ، فمن باب اولى ان ندرك ايضا ، ان عدل الوالي وظلمه ، جزء لا يتجزأ من عدل السلطان وظلمه ، فليس من حل لتقويم هذا الاعوجاج ، الا ان يتغير (الناس) اساسا حتى ينتشر العدل ويزول الظلم .

السلطان : فلماذا لا يقوم كل انسان لعمله على خير ما يرام ؟

لماذا يتهاون الولاة في اداء واجبهم تجاه الرعية ؟

لماذا ينتشر الظلم في دولتي ، لماذا النصب والاحتيال ؟

لماذا الجريمة والانانية والجشع والطمع (٢٦) .

ويظل السؤال الابدي . . لماذا . . يتردد عبر العصور والازمان ، يردده الولاة ، وتردده الشعوب ايضا ، فثمة خلل ما ، هل هو حب المال ام عدم الاحساس بالمسؤولية ، نتيجة لطغيان المصالح الفردية والذاتية على المصالح الموضوعية والانتماء للارض .

الوزير : وهل هناك من لا يحس بالانتماء للارض يا مولاي ؟

السلطان : هناك . . وهنا في هذه الولاية . . انهم يسحقون بعضهم بعضا وكأنهم الجسد الذي ينهش نفسه ، همهم الوحيد هو مضاعفة ثرواتهم (٢٧) .

في هذا المشهد تطرح المسرحية مدى وعي السلطان وادراكه بالمتناقضات ، [هناك] على المستوى [الكلي] حيث التخطئ والتفرق والانتماء والتبعية ، [وهنا] ، على المستوى [الجزئي] يتمثل مدى احساس الناس بذواتهم وهمومهم الفردية وجشعهم وحبهم للمال ، مدركا ان السبب في كل ذلك يرجع الى الظلم ، فكأن محوري المسرحية الاساسيان هما الظلم ونقيضه العدل .

ويطرح السلطان المقدمة الصغرى في المسرحية ، والتي ستدور عليها جميع الاحداث ، او ان شئنا الدقة هي نقطة هجوم ايجابية ، وبداية حقيقية للحدث الرئيسي في المسرحية ، وتمثل في السؤال . .

السلطان : هل هناك مظلوم لا يعرف العدل ؟ ،

الوزير : من عانى الظلم ادرك العدل يا مولاي .

ورغم اعتراف الوزير بان العدل نقيض الظلم فانه في نهاية الفصل الثالث ينكر تلك الحقيقة ويطرح عدلا مشروطا ، او عدلا مراوغا ، يختلف بالطبع عن عدل المقاهي .

ويبدأ الحدث الرئيسي في المسرحية ، ولا نقول (اللعبة) ، كما حدث عند ونوس ، فليس ثمة لعبة ، فكل شيء يتم في مسرحية الثالث [على المكشوف] وبوضوح تام - كوضوح العدل الذي يعرفه ابو الحسن الثالث - فالرغبة اذن في اقرار العدل - السلطاني - رغبة حقيقية .

السلطان : فاذا نصبنا هذا المظلوم والبا على هذه الولاية ، أترأه قادرا على ازالة الظلم ونشر العدل (٢٨) .

وهنا يكون الاختيار ، او صعوبة اختيار المعني قبل الأغنية ، فكل الولاة الذين نصبوا من قبل على تلك الولاية كانوا من الاغنياء ، لم يعانون الفقر من قبل ، وتبرق في ذهن السلطان ، [فكرة] جديدة هي بمثابة تنويع عكسية على [اللعبة] عند سعد الله ونوس .

السلطان : فماذا لو نصبنا فقيرا هذه المرة . . يصلح للجلوس على منبر الولاية (٢٩) .

لكن السؤال يظل مطروحا فاين سنجد ذلك الفقير الذي يملك القدرة ، ويصلح للجلوس على منبر الولاية ، ليقوم الاعوجاج ويعيد ميزان العدالة ، ترى هل الشعور بالظلم وحده يكفي لصنع حاكم عادل ، ام ان للحكم شئونا وظروفا اخرى غير العدل تطرحها مسرحية الثالث وتحجب عنها ؟

وتكمن المفارقة في ان ابا الحسن الثالث يقف وجها لوجه امام السلطان والوزير ، لكنه لا يعرف هويتهما - مؤقتا - لان تنكرهما بإسمي ابي المكارم وابن حمدان - كما سبق ان قلنا - تنكر ايجابي بعكس تنكر الملك [التاريخي] - السلبي - في مسرحية الملك هو الملك ، كما وصفه عبيد الثائر لعزه ، فهو بمثابة التنكر [القياس] او المطلق يمارسه الملك .

عبيد : وذات يوم . . وصار اليوم تاريخا وبدءا دب النشاط في حياة تلك الجماعة المتضافرة ، انشق عنها واحد من افرادها ، كان اقوى . . كان ادهي ، لا يهم لكنه فرق املاك الجماعة . . واستأثر بالحصّة الكبرى ، انفصل عن الآخرين ، وتميز ، ارتدى كساء زاهيا ، بدل هيئته ووجهه وتنكر . يومها ظهر المالك . وكانت اولى حالات التنكر (٣٠) .

ويكرر ابو الحسن ، المظلوم امنية السلطان ، ويتمنى لو يقابله كي يكشف له النقاب عن وجه مدينته الدميم وما يسود فيها من ظلم .
ابو الحسن : لا خبرته عن ظلم الوالي ولطبت منه ان يوليني اسبوعا واحدا على هذه الولاية ، اذن لقضيت على الظلم ونشرت العدل (٣١) .

ولعل حلم ابو الحسن في مسرحية الثالث ، يعد تنويعا على حلم ابي عزة في مسرحية الملك هو الملك ، وان كان حسن يعقوب قد سبق ونوس في تاريخ كتابته للمسرحية ، وان ظلت مسرحيته - للاسف - غير منشورة حتى الان . اقول ان حلم البطلين - كنموذجين مقهورين يبحثان عن العدل - واحد ، ويتمثل في الصعود الى كراسي السلطة كحلم موضوعي للقضاء على الظلم .
ابو عزة : (وهو يدور كالأهبل) اصبح سلطان هذه البلاد ، واشد القبضة ولويومين على العباد (٣٢) .

وقد يكون حلم ام عزة في مسرحية ونوس اكثر صراحة ومباشرة - وقربا من الثالث - لفضح متناقضات الواقع والتسامي فوق المكاسب الذاتية ، بحثا عن الحقيقة ورغبة في ان يسود العدل .

ام عزة : سأقول يا ملك الزمان . . العيارون والصوص يحكمون
البلاد ، وينهبون ارزاق العباد . العدل نائم ، وليس هناك من يفتش او
يحاسب . الغش رائج ، والتعدي سائد . لا سلامة ولا كرامة ولا
شريعة (٣٣) .

ان ابا الحسن الثالث فضلا عن كونه رجلا عاقلا قد عانى الظلم ما فيه الكفاية
الا انه كإنسان صغير من حقه ان يطمح للعدل ويتشوق اليه حتى لو لم يكن عليا بامور
الحكم ، فله رؤيته الخاصة البسيطة عن العدل ، ويتشوق اليه .
الوزير : ولكنك لا تفقه في شئون الحكم ؟

وهنا يعترض الوزير - نصير التجار - فلا تكفي المعاناة وحدها لكي تجعل من
الرجل واليا حتى ولو كان يجيد القراءة والكتابة او حافظا لبعض ايات من القرآن
الكريم .

ان اختيار شخصية الثالث كإنسان صغير لتحمل اعباء الحكم كي يكون بطلا
يمثلنا ، ويشعر بشعورنا ويعيش حياتنا ، ويحلم احلامنا الصغيرة ، ويعبث عبثنا
البسيط ، هو خير توظيف للبطل المعاصر في المسرح الحديث .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ويمكن القول ان التنكر « ثيمة » اساسية في المسرحية ، قد تكرر باكثر من صورة
واكثر من اتجاه ، فتنكر الكاتب والحاجب ، تنويعا عكسية على تنكر السلطان
والوزير لكنه هنا تنكر سلبي ، اذ انه في مصلحة الوالي ابن غانم ، وليس في مصلحة
الناس .

الكاتب : [يضع يده على فمه] انا كاتب الوالي وهذا حاجبه .

الوزير : ولماذا خرجتما متنكرين ؟

الكاتب : امرنا الوالي بذلك (٣٤) .

لقد امرهم الوالي بالاختلاط بالناس لمعرفة ما اذا كان السلطان يخرج متنكرا في
الولايات هذه الايام ، وهنا تحدث المفارقة اذ ان من يتحدثان اليه ما هو الا السلطان
والوزير نفسيهما .

الوزير : (يأخذ السلطان جانبا) انه الوالي .

السلطان : احرص على الا ينكشف امرنا . . ولنتنظر ما لديه .

وتكتمل المفارقة الثالثة عندما تحدث المواجهة بين السلطان والوزير من جهة
[تنكر ايجابي] ، والكاتب والحاجب من جهة ثانية ، ثم الوالي وابو غالي من جهة
ثالثة [كنتنكر سلبي] .

ويكشف السلطان والوزير عن نفسيهما في نهاية الفصل الاول - فالتنكر مؤقت -
وبالطبع يكون نتيجة هذا الكشف حدوث انقلاب للوالي ابن غانم وفضحه ، وبالطبع
تحوله من الهناء الى الشقاء او من والي الى سجين . في نفس الوقت يحدث الانكشاف
بالنسبة لشخصيتي السلطان والوزير ويظهر لهما تجبر وطغيان الوالي .

السلطان : (يكشف عن نفسه) لقد طفح الكيل وبلغ السيل الزبى يا ابن غانم .
الوالي : من ؟ مولانا السلطان (يسقط عن حماته) الرحمة ، الرحمة يا مولاي .
السلطان : لقد طغيت وتجبرت ولم ترع الامانة . . ايها الوزير ، يعزل ابن غانم عن
الولاية ، ويعين حسن الثالث خلفا له (٣٥) .

وهنا يبدأ الحدث الفعلي في سلسلة اخطاء الوالي الجديد ، وكأن مسرحية -
داخل مسرحية ، بدأت بالفعل ، توالى فيها الاخطاء ، اذ بدأ الثالث ، وبارادة كاملة
يصدر اول قراراته في رسالة الى مدير السجن .

ابو الحسن : اطلق سراح كل المسجونين فهم ابرياء ولا يخفي على احد ما
في هذا الامر من اطلاق وتسرع يودي بنتائج سيئة ، كما ان ليس كل
الولاة ظالمين ، يكون بالطبع وعلى نفس المنطق ليس كل المسجونين
ابرياء ، ويدرك ابو الحسن الثالث ، متأخرا بعض الشيء ان الوالي
السابق ابن غانم من ضمن المساجين ، وسيستفيد بالطبع من قرار
الافراج العام .

ابو الحسن : (لمسرور) اسمع . . . انت تذهب الان مسرعا الى مدير السجن وتقول
له ان الوالي يأمر بك بابقاء ابن غانم في السجن كيف نسيت ان

استثني ابن غانم . . انه رأس الظلم (٣٦) .

ولعل النسيان والتسرع في اطلاق القرارات وقلة الحكمة والروية تعد كلها كأخطاء في مكونات البطل الذاتي .

ان ابا الحسن الوالي الجديد جاء لكي يحو الظلم ويقيم العدل ، لكن اي عدل ، انه عدل مثالي عدل مطلق .

ابو الحسن : انما جئت لكي احو الظلم واقيم العدل . . . فيظل الانسان عندي مظلوما ما دام فقيرا ، فاذا اغتنى اصبح ظالما . . فبقائي مرهون بعدلي (٣٧) .

والعدل مسألة نسبية ، فها هو كبير التجار ينظر الى العدل بمنطق مختلف تماما من حيث العلاقة بين الظلم والفقر او الغنى والعدل او ان شئنا الدقة العدل والفقر في مواجهة الغنى والظلم .

كبير التجار : فمن عانى الفقر والحرمان لن تشبعه كنوز سليمان .

ونظن ان منطق كبير التجار - الى جانب انه منطق تاجر - قد يختلف معه الا انه منطق صحيح في بعض جوانبه ، وهذا على النقيض من بحث ابي الحسن الثالث عن العدل المطلق ، فربما لا يوجد عدل مطلق - على الارض - وليس بالضرورة ان كل الاغنياء ظالمون ، كما انه ليس بالضرورة كل الفقراء عادلون ، فكأن الثالث بطرحه هذا ، قد جلب لنفسه خطأ دون ان يدري اذ قرن وجوده على كرسي الولاية ، بإقامة العدل « فبقائي مرهون بعدلي » . وكأن ابا الحسن قد اختار وهو مسئول كبطل تراجيدي حديث عن اختياره ، ربما استحالة تحقيقه ، وبالتبعية ربما استحالة بقاؤه .

ويبدو ان المؤلف قد اثر السلامة ، بطرح وجهتي النظر المتعارضتين في الفصل الثاني وترك للمتلقي فرصة اتخاذ موقف .

والخطأ المأساوي قد تتبعه اخطاء اخرى كثيرة ، فتتوالى الاخطاء نتيجة لعدم ادراك البطل - الثالث - اصول الحكم - من وجهة نظر المؤلف - ادراكا كاملا ، فيأمر

الوالي الجديد بتخفيض الاسعار كلها الى النصف دون النظر او التفرقة بين التاجر اللص والشريف ، بين الطماع والجشع ، وهذا بالطبع خطأ في الحكم ، يضاف الى الاخطاء السابقة .

ابو الحسن : اكتب . . كل التجار والباعة الصغار منهم والكبار ، تخفض الاسعار الى النصف بامر الوالي ابو الحسن ، ومن يخالف هذا الامر يسجن^(٣٨) .

ان ابا الحسن هنا في بحثه عن العدل المطلق ، لم يقم حسابا لحسد الحساد ووسطوة التجار على مدى العصور ، مختلفا بذلك في ادراكه - مرحليا - عن نظيره ابو عزة بطل ونوس ، اذ انه يحاول ان يقضي على جذور الفتنة .
ابو عزة : . . . وشهبندر التجار ، ومعه تاجر الحرير ، الذين يسيطرون على الاسواق ، ويتحكمون بالتجارة والارزاق ، اجلدهم حتى اشفي غليلي^(٣٩) .

ولكن تجدر الاشارة الى ان ادراك ابي الحسن الثالث قد جاء عمليا وعلى مستوى الفعل [والوعي] ، متفوقا على ادراك ابي عزة الذي جاء على مستوى الاماني [والحلم] ، فكأن الفرق ، فوق بين الواقع والحلم او الفعل واللافعال .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ان ابا الحسن الثالث قد اخطأ في الابقاء على رموز الوالي السابق فترة اكثر مما يجب ، اذ كان لا بد ان يقضي على الفساد من جذوره ، فما كبير التجار وامين بيت المال ، الا صورتين من صور ورموز النظام السابق ، الذي اشاع في الولاية الفوضى والظلم ، ولا يستثنى باقي الانماط من الامر ، اذ يشير الكاتب الى الجرائم العديدة التي ارتكبها رئيس الري والزراعة .

الكاتب : وسوف اطلع سيدي الوالي على كل ما يدور في الخفاء من ظلم ، واخبره بكل الظالمين ، وانت على رأس القائمة (يشير الى رئيس الري والزراعة) فمشروع الري الذي كلف الولاية عشرة ملايين درهم لم ير النور ، رغم مضي سنوات على اقراره من قبل مولانا السلطان ومشروع تعمير الاحياء الفقيرة ، هل تذكره ، لقد خصص له السلطان

عشرة ملايين درهم فاقسمتها مع الوالي ابن غانم . وتركت تلك الاحياء عبارة عن اكواخ قذرة ، بين مستنقعات وحفر تعشعش فيها الجراثيم^(٤٠) .

ويبدو ان قضية تحقيق العدل المطلق ، والقضاء على كل انواع الظلم قضية تبدو مستحيلة على مستوى الدراما ، في مسرحية الثالث ، فكما قال حلاج ، صلاح عبد الصبور من قبل : « من لي بالسيف المبصر »^(٤١) ، تبدو صعوبة الاختيار في ثالث حسن يعقوب العلي ، وصعوبة التفرقة بين المذنب الحقيقي ، والبريء ، بين الصادق والكاذب ، بين اللص والشريف « اين المظلومين واين الظلمة »^(٤٢) .

فالمسألة هنا نسبية ، ويؤكد ابو غالي بشكل ساخر على ذلك ، مشيراً الى ظلم ابي الحسن الوالي الجديد من وجهة نظره - وان كنا نراه او يراه البعض عدلاً ، من وجهة نظر ابي الحسن ، وكأن الحقيقة نسبية ، وهنا تتردد ، اصدااء بيراندللو على استحياء .

ابو غالي : منذ ان تربع على منبر الولاية ، وهو في كل يوم يدخل العشرات الى السجن ، وهذا يومه السابع ولا احد في ردهة الانتظار^(٤٣) .

فلم يعد ابو الحسن يثق في احد ، فليس ثمة من يخلص في اداء واجبه ، فالناس امامه ، اما نصاب او مهمل ، « والاخر مرتش او مبتز »^(٤٤) ، فكأن ابا الحسن قد وقع في مأزق صعوبة الاختيار ، بين اهل الثقة واهل الخبرة ، « حتى اولئك الذين معي ما عدت اثق بهم ، وحتى لو منحتهم ثقتي ، فهل يمكن لعنبر ان يقوم بأعمال رئيس الري ، وهل يستطيع ابو يوسف ان يقوم على بيت المال ؟ اما ابو غالي فلولا وساطة جوهرة لرميت به في السجن »^(٤٥) .

ان ابا الحسن الثالث يعيش في حيرة ولحظة فقدان للبراءة ، ومن هنا تتعثر خطواته نحو العدل ، وتعرض هند على سلوكه ، وتتهمه بتعطيل مصالح المسلمين ، وتطلب منه ان يعيد النظر في احكامه وقراراته ، « فاذا رأيت أنك جانب الصواب في بعضها ، فاعترف بالخطأ وعد الى الحق »^(٤٦) ، فالانسان عرضة للخطأ سواء كان حاكماً ام صاحب مقهى وعليه ان يستشير الآخرين قبل ان يصدر الحكم .

ان خطأ ابي الحسن - بالاضافة الى اخطائه السابقة - يتمثل في ظنه بانه غير مخطيء ، وهنا تواجهه هند جاريته وناصحته ، كإدانة للحكم الفردي ، « فاذا كنت قد استمعت ، وفكرت فيما اصدرته من قرارات واحكام ، فهل استشرت »^(٤٨) فالقرارات التي اتخذها ابو الحسن الثالث بشكل فردي جعلت شعب الولاية يتمتع - خوفا منه - عن عرض قضاياه ، فتوهم ابو الحسن - كخطأ في الحكم - ان « احدا من الرعية لم يعد يشكو من ظلم »^(٤٨) .

ويكون ابو الحسن هنا بمثابة البطل التراجيدي الحديث ، والذي لا يدرك خطأه الا متأخرا وبعد فوات الاوان . كما تشير هند الى ذلك .

ويبدو ان فكرة نسبية الحقيقة ، قد ترددت بوضوح في مسرحية الثالث وفي فصلها الثالث ، فحول مفهوم العدل ، تختلف وجهات النظر ، فعنبر على بساطة طرحه ، يرى ان العدل ، « هو الا تزيد نسبة الماء على كمية العصير ، فاذا زادت ، اصبح الشراب مغشوشا ، وهذا ظلم »^(٤٩) .

والطريف ان عنبر يلجأ الى مفرداته الحياتية وتراثه العملي كصبي في مقهى ، عندما يطرح رأي سيده - المتفق معه - في العدل ، لكنه « عدل المقاهي »^(٥٠) ، في نظر ابي يوسف ، وهو عدل بسيط لا يقنع الا البسطاء . اما العدل الاخر فعدل مطاط نسبي يعرفه ابو يوسف وابو غالي .

ابو غالي : اذا كان هذا هو العدل ، فسيذك ظالم^(٥١) .

ان ابا الحسن الثالث نفسه والباحث عن العدل يمارس عدلا نسبيا تشوبه الشوائب ، وهنا يكون الخلل في الشخصية التي ترفع شعارا وتتصرف بعكسه .
عنبر : لم يأمرني (سيدي) بزيادة نسبة الماء الا قبل شهر فقط^(٥٢) .

فالعدل لا يجزأ واولى بمن يبحث عنه مطلقا الا يغش سواء قبل شهر او قبل يوم ، فالعدل عدل .

وكما ان الحقيقة نسبية ، يكون الحوار بين وجهتي نظر الوالي ابو الحسن الثالث ،

والجارية هند ، حول مفهوم الحرية نسبي ايضا ، فكلاهما ينظر من خلال منظور مغاير .

هند : مولاي .. التجارة حرة .

ابو الحسن : هذا حق ، ولكن ليس الى الحد الذي يخنق الانفاس ويستبد بالناس ، ويدفعهم الى الافلاس ، فلا مكان للاحتكار ، ولا للمحتكرين في ولايتي ، لقد اتفقنا ان تكون التجارة حرة ، ولكن في حدود العدل (٥٣) .

ولكن اي عدل ، فهذا العدل الذي يطبقه الوالي ابو الحسن الثالث على كبير التجار ، « هو الظلم » (٥٤) ، من وجهة نظر الجارية الناصحة هند ، والتي تكره عدل ابي الحسن الذي لم يأت بجديد من وجهة نظرها ، وهو في نفس الوقت سيثير المتاعب بإلقائه القبض على كبير التجار ، فهو كبير قومه وهذا خطأ كبير قد يصل الى درجة الحقد ، في رأي كل من الوزير والسلطان ايضا . فاين الحقيقة ، وايها على صواب هل ثمة عدل حر ، او حرية عادلة ؟ ! .. ذلك هو السؤال .

وتختلف وجهتي نظر كل من ابي الحسن الثالث ، والوزير حول مفهوم كل منهما للعدل - اذ تتجلى أيضا نسبية الحقيقة - فابو الحسن قد اصدر قرارا بالعفو عن جميع سجناء ابن غانم ، في الوقت الذي يرى فيه الوزير ان السجن يضم للصمصام والمجرمين وقاطعي الطرق ، ونتيجة لذلك فان حوادث السطو قد زادت ، فالعدل في نظر الوزير ليس عدلا حرا على اطلاقه ، بل هو عدل مقنن او ان شئنا الدقة عدل محنك ومراوغ . فعلى طول الحوار المتصارع في الفصل الثالث ، بين ابي الحسن والوزير لا نعرف على وجه التحديد موقف الوزير ، وان كنا نتعاطف - على المستوى المسرحي - مع موقف ابي الحسن الثالث ، وان شأته بعض الاخطاء - فهو بشر مثلنا - فكيف يتحكم في الاسعار ، ويقيم العدل ويرفع الظلم في جهاز خرب ، وولاية افسدها الوالي السابق ابن غانم ، وفي بلد ما زال يحكمه الوزير المعترض - نصير التجار - والسلطان الداجن ؟

فكأن حسن يعقوب في مسرحية الثالث يدين الجميع ، فالسرقاات والمفاسد والاسعار المرتفعة كانت في ظل الوالي السابق والذي عين من قبل الوزير والسلطان ، ولم تنفع فيه من قبل نصائح الجارية هند ، ولم تصلح من شأنه او شأن الواقع . . كأن المسرحية على المستوى الفني تدين الحاكم والاعوان ، بشكل غير مباشر .

في مجتمع كهذا يصبح العدل نسبيا وتختلط الشجاعة بالخوف ، « ويعفو عن مجرم ويحكم على بريء »^(٥٥) ، فاختلط المجرم بالضحية ، والنصاب بالشريف ، والحر بالعبد ، والحق بالباطل ، وضاعت الحقيقة .

جوانب ملحمية :

تردد في مسرحية الثالث بعض الاصدقاء الملحمية والتي من اهمها التعريف بالشخصية ، اذ تلجأ اكثر من شخصية للتعريف بنفسها كوسيلة تغريبية من شأنها ان تساعد على كسر الاليهام ، وتقلل من استغراق المشاهد في المسرحية ، حتى يفكر بعقله .

ARCHIVE

عنبر : انا عنبر . . صبي المقهى الاول^(٥٦)

http://Archivebeta.Sakhril.com

ابو الحسن : انا ابو الحسن الثالث وهذا المقهى لي^(٥٧) .

والى جانب التعريف بالشخصية ، يقوم عنبر بتمثيل اكثر من دور كجانب ترويجي في المسرحية ، بالاضافة الى التأثير التغريبي ، عندما تقوم نفس الشخصية الواحدة بأكثر من دور ، فانه انما يقوم بالقضاء على اي ايهام مسرحي ، مما يتيح لعقل المتلقي ان يفكر في المطروح .

عنبر : [يدخل من اليسار متلصصا] لا احد . . خرج الكاتب ثم الحاجب . . وسيدي غير موجود . . (يتقدم من المنبر) . . السلام على مولانا الوالي (يقلده) وعليك السلام يا عنبر . . (يتوسل) مولاي انعم على صبيك عنبر بالحجابة على بابك (يقلده) جعلناك حاجبا يا عنبر . . (يشكره) شكرا لك

يا سيدي .. !؟ .. لا شكرا لك يا مولاي .. سأكون عبدك المطيع
(يقلده) حسنا يا عنبر .. يا حاجبنا عنبر .. اخرج الان وقف خلف الباب
وقم بالحجابة على بابي .. (يجيب) امرك يا مولاي .. امرك يا مولاي ..
(ينسحب خارجا من اليسار) امرك يا مولاي (يخرج)^(٥٨) .

وكان حلم عنبر تنويعه على حلم عرقوب عند ونوس ، والذي يعد ترديدا
وتأكيدا لاحلام الخدم .

وعى الشخصيات الثانوية :

والمدهش في هذه المسرحية ان الوعي الحقيقي لا يظهر الا من خلال مقولات
الشخصيات الثانوية ، فعندما يسأل ابو يوسف ، عنبر عن الناس ، اين ذهبوا يجيبه
عنبر بوعي فلسفي يحمل كثيرا من الحكمة .
عنبر : طحتهم كلاكل الاعوام ، ورمتهم حوادث الايام^(٥٩) .

لقد وصف ابو يوسف الدواء لوالدة ابي الحسن ، اذ كلفه عشرة دراهم كاملة ،
ويبدو ان ابا الحسن بدأ يشك في قيمه العلاج ، وفي ذات الوقت بدأ يحاصر ابا
يوسف ، ولكن الثاني فضل الصمت ، او الاجابات المبتورة او يلجأ الى الحكمة بشكل
هروبي ومراوغ .

ابو يوسف : ان من المصائب ما يصمت^(٦٠) .

وابو يوسف رغم مراوغته ورغم دجله الا انه يحمل بعضا من الحكمة اذ هو اشبه
ببهلول او هو اقرب الى مهرج الملك لير في مسرحية شكسبير ، اذ احيانا يعلق بكلمة
واحدة مكثفة على الموقف ويردها اكثر من مرة ، بأكثر من طريقة ، « فدنيا » تحتل
السخرية ومرة تحتل الغيظ واخرى تحتل الندم .. وان كان ابو يوسف يختلف
بالطبع في مسلكه واطماعه وانتهازيته ، عن مسلك بهلول وشفافيته وحزنه النبيل .

وتمتلك الجارية هند بحكم قربها من كرسي السلطة ، وعيا [ببغائيا] بحكم
العادة وظروف وجودها - ولا اقول بحكم معاناتها وتجاربها - فهي في الفصل الثاني من

المسرحية ، تجيب عن السؤال الصعب .

ابو الحسن : ولكن كيف اقيم العدل .

هند : عندك العقل يا مولاي . . فاسمع شكاوى الرعية ، واستشر ، وفكر ، ثم احكم .

.....

المهم الرأس يا مولاي . . متى كنت عادلا امثل الاخرون بعدلك ، فاذا كنت حاسما فلن يفلت الزمام منك^(٦١) .

ولعل عنبر يلقي ابا الحسن درسا اخر في اصول الحكم ، من خلال القصيدة التي اشتراها من الوراق بعشرة دراهم .

ويؤكد المؤلف في مسرحية الثالث وعلى لسان ابي الحسن الثالث ، ان الانسان لا يتغير وكأنها تنويعا على طرح سعد الله ونوس ، ولكن برؤية خاصة وعكسية . فالعلي ينتصر للانسان الصغير البريء ، والذي لا يتغير حتى ولو تغير الكرسي ، وهي رؤية مخالفة تماما لما طرحه ونوس في مسرحية الملك هو الملك ، اذ اصبح ابا عزة « ملكا اكثر »^(٦٢) .

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrat.com

لكن العلي يبقى على بطله .

ابو الحسن الثالث : كلمني كما كنت يا عنبر . . فانا مازلت ابا الحسن وكل ما في الموضوع ان كرسي المقهى تحول الى منبر للحكم^(٦٣) .

والمفارقة تأتي من خلال موقف الكاتبين ، فونوس لانتصاره للكرسي كرمز للسلطة والحكم انما ينتصر لعقلية الرجل الصغير وقدرته على الحكم ، وان كان يدينه في نفس الوقت لتسلطه الزائد وانتهازيته بلا حدود ، حتى اصبح ملكا اكثر .

اما العلي فيتحفظ تجاه صلاحية الرجل الصغير ابو الحسن الثالث كنموذج للانسان العادي ، وهو في تحفظه هذا ، انما يعلي من شأن براءته ، ويرجع سبب تعثره لظروف خارجية ، وقصر مدة الحكم ، الى جانب نقاط ضعفه المأساوية .

وهذا يتسق مع منطقنا اذا نظرنا - بشكل فني - الى البطل كشخصية درامية في مسرحية لها سقطاتها المأساوية ، مما يؤدي الى النهاية المأساوية . اما اذا نظرنا الى ابي الحسن الثالث ، بمنظور اخلاقي حياتي وواقعي ، نكون قد بعدنا عن الحقيقة ، وجانبنا الصواب خطوتين . وها هو الوزير يؤكد ادانة ابا الحسن ، ويشكك في قدرة العاملين من طبقة البروليتاريا - حتى لو كانت مظلومة - على تولي كرسي السلطة ، والقضاء على الظلم ونشر العدل .

الوزير : عندما يدرك ابو الحسن ان مكانه الحقيقي في مقهاه^(٦٤) .

ونظن ان رأى الوزير هذا يتخذ منحي طبقيا واخلاقيا .

ورغم كل شيء . . تبقى قضية حرية البيع ، والظلم اللاحق الذي يمارسه التجار على المستهلكين ، قضية لم تتخذ المسرحية موقفا منها ، ولم يشأ المؤلف ان يقحم نفسه ، في انتصار وجهة نظر على الاخرى رغم ان موقف الوزير واضح منذ البداية نظرا لمساندته الواضحة للتجار والاقتصاد الحر والبحث عن الاعذار كما ان موقف السلطان في نهاية المسرحية لا يختلف عن موقف وزيره ، في التزامه موقفا حياديا ، فرما يكون مقتعنا في داخله بأقوال وافعال ابي الحسن ، خصوصا وهو الذي اختاره ، لكن الظاهر على مستوى المسرحية ، وبعد ان استمع بما فيه الكفاية ، انه يؤمن بان « الحكم يحتاج الى اسلوب اخر »^(٦٥) . لم تطرحه المسرحية ، وتركه المؤلف ، للطرف الثالث اصحاب المصلحة الحقيقية في الصراع الدائر والمستمر بين وجهتي النظر . . واقصد الجماهير .

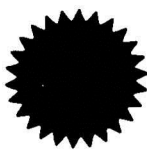
ومن هنا يكون حسن يعقوب العلي في مسرحية الثالث ، قد نجح الى حد كبير في تلقيننا الدرس - بشكل غير مباشر - في مسرحية تعتمد على الاسقاط ، ذات « نهاية مفتوحة »^(٦٦) . وكأنه يشير قبل ان يفارقنا اشارة خفيفة الى ان الظلم كان قائما بوجود السلطان والوزير . . ولم يتحقق العدل بوجود حاكم يمثل الانسان الصغير . . فترك الولاية ، وتركنا ، دونما حل ! ولا نعرف على وجه التحديد هل صدق السلطان على الاحكام منتصرا للعدل المطلق ، ام . . عاد ابو الحسن الى مقهاه ؟!

المصادر

- ١ - حسن يعقوب العلي ، مسرحية الثالث ، [الكويت : مكتبة المعهد العالي للفنون المسرحية ، نسخة استنسل ، الرقم العام ٩٧٨٧ ، عام ١٩٧٦ ، ١٩٧٧] ص ١ .
- ٢ - د. احمد العشري ، مسرح الاسقاط السياسي ، مجلة الفنون ، السنة السادسة ، العدد ٢٤ ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٤٢ : ٤٥ .
- ٣ - انظر : ما ورد في الف ليلة وليلة : الليلة الثالثة والخمسون بعد المائة ، والليلة الثمانون بعد المائة ، [القاهرة ، ١٩٥٥ كتاب الهلال ، عدد ٥٣ ، ٥٧ ، الجزء الاول ص ٧٠ ، الجزء الثالث ، ص ١٣ : ١٧] .
- ٤ - مسرحية الثالث ، مرجع سابق ، الفصل الاول ، ص ١٣ .
- ٥ - د. محمد يوسف نجم ، مارون النقاش (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦١) ص ٢٣ ، ٢٤ .
- ٦ - مسرحية الثالث ، الفصل الثاني ، مرجع سابق ، ص ٢ .
- ٧ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، مرجع سابق ، ص ٢ .
- ٨ - المرجع السابق ، ص ١٣ -
- ٩ - المرجع السابق ، ص ١٣ .
- ١٠ - سعد الله ونوس ، الملك هو الملك [بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٨٠] ص ٩ .
- ١١ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، مرجع سابق ص ٤ .
- ١٢ - المرجع السابق ، ص ٥ .
- ١٣ - المرجع السابق ، ص ١٢ .
- ١٤ - مسرحية الثالث ، الفصل الثاني ، مرجع سابق ، ص ١٦ .
- ١٥ - المرجع السابق ، ص ٢٠ .
- ١٦ - مسرحية الثالث ، الفصل الثالث ، ص ٩ .
- ١٧ - المرجع السابق ، ص ٩ .
- ١٨ - نفس المرجع السابق ، ص ٩ .
- ١٩ - المرجع السابق ، ص ١٢ -
- ٢٠ - مسرحية الملك هو الملك ، مرجع سابق ، ص ١٢٣ .
- ٢١ - المرجع السابق ، ص ٢٧ .
- ٢٢ - المرجع السابق ، ص ٢٠ .
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ٦٤ ، ٦٥ .
- ٢٤ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول مرجع سابق ، ص ٦ .
- ٢٥ - نفس مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، ص ٦ .

- ٢٦ - المرجع السابق ، ص ٦ .
٢٧ - نفس المرجع السابق ، ص ٦ .
٢٨ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، مرجع سابق ، ص ٧ .
٢٩ - المرجع السابق ، ص ٧ .
٣٠ - الملك هو الملك ، مرجع سابق ، ص ٥٨ ، ٥٩ .
٣١ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، مرجع سابق ، ص ١٤ .
٣٢ - الملك هو الملك ، مرجع سابق ، ص ٩ .
٣٣ - المرجع السابق ، ص ٥٠ .
٣٤ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، ص ١٩ .
٣٥ - المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢٠ .
٣٦ - مسرحية الثالث ، الفصل الثاني ، ص ٥ ، ٦ .
٣٧ - المرجع السابق ، ص ١٠ ، ١٤ .
٣٨ - المرجع السابق ، ص ١٣ .
٣٩ - الملك هو الملك ، مرجع سابق ، ص ٩ .
٤٠ - مسرحية الثالث ، الفصل الثاني ، مرجع سابق ، ص ١٩ .
٤١ - صلاح عبد الصبور ، مسرحية مأساه الحلاج [القاهرة : دار القلم ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٢] .
٤٢ - نفس المرجع السابق ، ص ١٢٢ .
٤٣ - مسرحية الثالث ، الفصل الثالث ، ص ١ .
٤٤ - المرجع السابق ، ص ٢ .
٤٥ - نفس المرجع السابق ، ص ٢ .
٤٦ - نفس المرجع السابق ، ص ٢ .
٤٧ - نفس المرجع السابق ، ص ٢ .
٤٨ - نفس المرجع السابق ، ص ٣ .
٤٩ - نفس المرجع السابق ، ص ١٣ .
٥٠ - نفس المرجع السابق ، ص ١٣ .
٥١ - نفس المرجع السابق ، ص ١٣ .
٥٢ - نفس المرجع السابق ، ص ١٣ .
٥٣ - نفس المرجع السابق ، ص ١٤ .
٥٤ - نفس المرجع السابق ، ص ١٥ .
٥٥ - نفس المرجع السابق ، ص ١٨ .
٥٦ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، مرجع سابق ص ١٠ .

- ٥٧ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، مرجع سابق ، ص ١١ .
٥٨ - مسرحية الثالث ، الفصل الثاني ، ص ٦ .
٥٩ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، ص ٢ .
٦٠ - مسرحية الثالث ، الفصل الاول ، مرجع سابق ص ٥ .
٦١ - مسرحية الثالث ، الفصل الثاني ، ص ٣ .
٦٢ - الملك هو الملك ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .
٦٣ - مسرحية الثالث ، الفصل الثاني ، مرجع سابق ، ص ١٢ .
٦٤ - مسرحية الثالث ، الفصل الثالث ، ص ٥ .
٦٥ - المرجع السابق ، ص ١٩ .
٦٦ - من الملاحظ ان مارون النقاش في مسرحيته ، قد عمل على عودة ابي الحسن الى اصله مرة اخرى . اما حسن يعقوب فقد ترك النهاية مفتوحة ، ولم نعرف مصير ابي الحسن الثالث ، اما سعد الله ونوس ، فقد جعل بطله ابا عزة ، ملكا اكثر .



عن الغناء

عبد المحكم تاسم

ألحان جلييلة لها اصداء تتجاوب في ايام العمر رجوعا حتى اخر حدود التذكر ،
صاغت الفؤاد والنهى ، ولونت الرؤى ، حتى ما يكون تجريب العالم الا على ايقاع
بهيج او ايقاع حزين من رائع الغناء .

و اول الالحان التي عرفتها اذناي ترتيل القرآن بعد الصلوات وبعد الحضرات في
الاجتماعات والمعازي . وقد عرفت ايضا وسمعت انشاد القداسات القبطية في
الكنائس . كذلك شغفت بالحضرات وترتيل بردة الاباصيري ودلائل الخيرات .
واحبيت قراءة المولد النبوي الشريف في ليالي الاحتفال به . واسعدت ايام عمري
تراتيل « الصبييت » للسير والحكايات والحكم والمواعظ في المناسبات والموالد ، وانشيد
الاذكار ، وغناء المداحين وروايات الشعراء الربانيين للسيرة الهلالية ، وقراءة الحافظين
على ارواح الموتى ، وبكائيات النائحات في الجنازات واغاني العجايز واغاني البنات في
الافراح ، واغاني العمل ، ومواويل الصبر ، والمواويل الاخر الحمر .

تلك هي اذن اللحظات الاولى والالحان الاولى . واني لا اريد قبل ان استطرد
صعدا مع اوقات زمني مستقصيا غاء حسي بالانعام ومؤرخا له ، ان اؤكد انني واحد

من جملة ناس عشت ما عاشوا وجربت ما جربوا . وعليه تكون الفائدة من حديثي هذا ، حيث هو حديث عن الناس حولي ، له خصوصية رؤيتي وعمومية شبيهة بأشباهي .

وفي ذلك اضع عني ادعاء العلم بالغناء في اي صورة من صورته وفيما يدل عليه .
انما انا اعلم بنفسي وبما كان حولي ، لا اقبل في ذلك منازعة حين اصف الاشياء والترابطات واسميتها حسبها تروقي الاسماء .

مجالس الاستماع الدينية

كانت مجالس السماع الدينية في المناسبات التي اسلفت ، ليس بمعنى الفرض ، بل المندوب والمستحسن والمستحب . وليس قياسا على كتب الفقه ، بل على ام كتاب الدين كما هو مسطور على صفحات قلوب عباد الله الطيبين الصالحين وان اختلفت الملك وتفرقت النحل وتباعدت الطباع والامزجة .

تدين الناس اذن هو العمدة ، وذلك هو الصلاح وحسن الجيرة وعطر السيرة وحب الخير مطلقا ، ثم وجد عذب كائن في جوهر الروح المشتاقة التواقفة ، مترقب في ذات النفس المطمئنة التي تهفو الى ان ترجع لربها راضية مرضية ، تدخل في عبادته وتدخل جنته .

* * *

استيقظت اصابع طفولتي كلها على صوت الشيخ الحافظ يرتل آيات القرآن على المصطبة في وسط دارنا . كان الرجل شيخ الكتاب في نفس الوقت ، يمشي توقيري له مع نداوة صوته في عروق اعصابي الى عقلي وقلبي . هل يستطيع احد ان يفصل معنى الصبح في نفسي عن معنى قرآن الصبح ؟

كان تقليدا حسنا ان تفتح كل دار ريفية في قرينتنا يومها بآيات الذكر الحكيم يرتلها على مصطبة وسط الدار حافظ مرتب لذلك يؤجر على سعيه بشيء من القمح

وشيء من الذرة عند دخول المحصول . الان ملأت المذاييع والمرائي دور قرينتا وقل سير الحفاظ الى الدور بالآيات . لا احب ذلك ، لكن الدنيا لا تسألني رأيي قبل ان تغير احوالها ، يا اسفي .

ثم انه بعد الصلاة جماعة في المسجد ، وفي ختام الحضرة ، في كل هدأة مبروكة ندية بعد مجلس ضم الناس لعبادة او لمصلحة ، كانت الروح تشتاق والنفس تطلب القرآن عندئذ ينتدب من الجالسين حافظ يتعوذ ويسمل ويتلو . اقول الحق ، الحافظون في قرينتا لم يكونوا حسني الصوت . اعوذ بالله من هجر القول . يكفي القاريء ان يكون حافظا مجودا وان يكون صالحا ورعا ، عندئذ تكون التلاوة روحا وريحانا ونعمة للسمع والفؤاد .

نعم . لكن روح قرينتا التواقة لترتيل اي الذكر الحكيم بصوت ندي رخيـم كانت تنصت بكل اشواقها لعيال الكتاب ، اترى ينـبـغ منهم واحد ليصير صيتاً مسموعاً ؟ ويحصل ان تنعقد الامل على واحد . ويرحل الولد بعد ان ختم القرآن الى طنطا المدينة القديمة الجليـلة ، محلة سلطان الاولياء سيدي احمد البدوي رضي الله عنه وارضاه .

يجلس الولد على حصر مسجد السلطان بين يدي حافظ مجود يتلقن على يديه القراءات السبع منصتاً مجداً شاحبا خجولا نظيف القدمين واليدين والثوب . ايام طويلة ثم تفرح قرينتا بعودة ابنها اليها بعد ان جود الحفاظ على القراءات السبع . لكن ذلك وحده لا يصنع صيتاً .

في ماعدا ذلك بقينا نسمع اسماء القراء في البلاد البعيدة كما نسمع عن العجائب المدهشة التي لا يقرها الينا ولا يصلنا بها الا موت احد الاعيان . فاذا ما مات احد اعيان بلدنا كان الحزن للمصاب والتفجع للفقـد ، وكان ايضاً السؤال عن مقريء المعزي ، الاحتفال بالموت هو حناط جمعيتنا ، وواجب العزاء تقدمه ولاء لمثلنا العليا ، والمجلس اذا ما انعقد كانت قراءة القرآن بهاء وجلاله . والفرحة بالمقريء ليست نقيض البكاء على الفقيد بل هي هو .

فانظر ! آيات كتاب الله كلها ، ما يكون صدى حتى تظل تتجاوب اصداؤه ، رجوعا من لحظة الاستماع الحالة الى اول العمر ، لكل آية في قلوبنا تاريخها ، كل صيت ، وكل طريقة تلاوة ومذهب ، ومتى كان ذلك في حياتنا ، في اي وقت من العام ، من الشهر ، من اليوم ، المناسبات معلمة بالآيات على لوح الذاكرة ، القرآن هو الحياة والحياة هي القرآن . هل يوجد مسلم واحد في هذه الدنيا الا وكون وجدانه ترتيل آيات الكتاب ؟

اناشيد وتلاوات كنسية

اما الاناشيد والتلاوات الكنسية القبطية المصرية فانا عرفتها حيث تعلمت في مدرسة الاقباط الابتدائية بميت غمر بعيدا عن البندرة الحبيبة وعن امي وابي ، فقيرا الى حنانها الغامر . ولما كان اكثر اصحابي في ذلك الزمن هم رفاق دراستي من القبط ، ولما كانت سكتي الى بيوت هؤلاء موطأة ، مفروشة بحنان امهاتهم اللائي رأين حالي ورفقن بغربتي ويتمي واحسن مقدار ما في عيني من جوع للحنان ، لما كان ذلك كذلك فاني عشت مع هؤلاء واحببتهم ، وصحبتهن في الاحاد الى الكنيسة .

يا سبحان الله ، كانت البندرة هي الغرام بالمسجد وميت غمر هي حب الكنيسة . لكنني في البندرة كنت اذهب للمسجد في صحبة دراويش يرعون تقواي ويزكونها ، اما ذهابي الى الكنيسة فكان في صحبة ثلة اصحابي يجلسون على مبعدة من الامهات والاباء صاخبين عابثين ساخرين من ورع الاهل العجائز . وانا منقسم القلب ، اجاري اصحابي فيما يلعبون وعاطفتي كلها مع الامهات التقيات .

وعليه فقد عوقني عن المعرفة التامة بالغناء الكنسي القبطي ذلك الحال ، ثم قلة حفظي لانني في بيت جدي لابي المسلم لا اجد سبيلا للنصوص القبطية للانشيد والتلاوات ، ولم تجسرام قبطية ان تقرب لي هذه النصوص ، ولم اجسر انا على الطلب لوهم قائم في ظنينا يقيم حائلا بين تقواي وتقواها وهما جوهر واحد رائع مصري حبيب .

لكنني اصغيت للالخان ووجدت ذات الثقة التي وجدتها في ليالي الحضرة
ووجدت القلق لانني لا استطيع ان اصل في الشيء الى منتهاه . قلق لم يشف حتى الان
وشوق لم يبل ، وما عاد الى ذلك سبيل ، فقد مرت الايام بما كان ولا رجوع ، يبقى
ذلك الشبه بين الحان التلاوات في الحضرة والالخان الكنسية ، يأخذني كل مرة الى
الماضي البعيد .

ليالي الحضرة

اما ليالي الحضرة فانها تكون ويغشاها الناس نظافا متطهرين ، يجلسون في
حلقات او في صفوف على فرش مصنونة طاهرة يرتلون سطور دلائل الخيرات او ابيات
بردة الاباصيري وتكون سيرتهم في ذلك جدية بان نوليها اهتماما دقيقا .

تبدأ التراتيل مضطربة متتابعة كأنها ركض القطيع يزداد ايقاعه تصاعدا ومضيا
الى ذروة موهومة ومعلومة :

مولاي صل وسلم دائما ابدا

على حبيبك خير الخلق كلهم

<http://ArchiveBeta.Sakinit.com>

فاذا كان الوصول الى الذروة ، فهنا يحدث ان جزءا من المرتلين يمتاز وحده
بمذهب ولون مغاير مغنيا مصراعا من بيت من البردة :
يا لائمي في الهوى العذري معذرة . .

يتلوه الجزء الاخر من المرتلين مغنيا المصراع الثاني في مذهب ولون مغاير لمذهب
ولون الاولين :

. . . مني اليك ولو انصفت لم تلم .

ويكون الخلاف بين اللونين او المذهبين متحصل في رقة الصوت او في غلظته ،
في عمقه او في ضحاليته . ويكون كذلك في تطويل المرات او في حفظها ، في التركيز
على بعض الكلمات او سرعة العبور عليها . لكن الفريقين من جماعة المرتلين يكونان

معا تناغما يصنع بتغاير جزأيه تجانسا وتكاملا يزداد نموا وتضاعدا الى ذروة موهومة ومعلومة .

فاذا ما تم الوصول لهذه الذروة التأم الفريقان مرة اخرى في تلاوة كانها ركض قطع سريع مذعور يعود له الامان رويدا رويدا حتى يمشي الهوينى متبخترا الى الختام .
تلك دورة معلومة معروفة للمشاركة بالسماع او بالقراءة لا تكتمل الا وقد ارتوى الناس وشفيت بلايلهم .

قراءات الموالد

اما في قراءة المولد النبوي الشريف فالحاصل ان ذلك احتفال قد يستغرق الليالي الاثنتى عشرة الاولى من شهر ربيع الاول حتى يوم مولد رسول رب العالمين . لكن اي قرية تستطيع ان تؤجر صبيتا عن اثنتى عشرة ليلة ؟ واي جماعة تطيق روحيا ووجدانيا اثنتى عشرة سهرة متوالية ؟ انما يكون الصبييت في الليلة الختامية حيث يوجز احتفال الاماسي كلها في مساء .

والشيخ يقف وسط حشد الناس ، وعلى الحصىر عند اقدمه تدور دائرة افراد البطانة . والشيخ ينشد نثرا . والايات تصور حال الدنيا قبل البعثة وجارف شوقها للرسالة . ثم اذا شاء الله ومنّ على العالم بالنبي فان العلامات والاشارات حملت الى الدنيا النبأ السعيد . وحبلت آمنة بنت وهب . بذلك حدث تغير جوهري في تكوين هذا العالم ظل يكبر ويتضح حتى ولد النبي الكريم وتلك غاية القراءة ونهاية الاحتفال .

الشيخ ينشد نثرا بصوت منفرد شجي ، والبطانة عند اقدمه تعرف مواقع من الحكاية تنطلق فيها مغنية . فاذا حكى الصبييت عن امنة الحبلى بالنبي :
« . . وكانت حيث صارت يظللها من الهجير الغمام . . »

ان البطانة عند هذا الموقف البالغ التأثير واشباهه تنطلق مغنية ذات المقطع :

عطر اللهم قبره الشريف
بالبكرة والعشية
اللهم صل وسلم وبارك عليه

ايها القاريء الكريم ان صوت المنشد الفرد المنطلق مجنحا فرحانا مبشرا بالميلاد
السعيد يقابله صوت البطانة حزينا شجيا يقر حقيقة ان النبي مات ويطلب من الله
العطر لقبره . وكلما انجلى الصييت بتقدم المساء وقرب وقوع الحدث الجليل كلما ازداد
الحزن في غناء البطانة حتى تكون العبارة الحاسمة من حكاية امنة :
« . . وجاءها المخاص فوضعت . . »

عندئذ يهب افراد البطانة وقوفا والالاف من جمهور المستمعين والصييت ويغنون
جميعا معا بصوت مزلزل :

صلى الله على محمد
صلى الله عليه وسلم

لقد التأمت السماء بالارض لتبدأ البعثة والفجر اوشك والناس ميتون من بهجة
السماع تعباً .
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

منشد الذكر

لكن الامر في منشد الذكر انه يقف على رأس صفي الذاكرين ممتدين عن يمينه
وشماله ، وبينهما فراغ يقف فيه القائد وعلى الارض المفروشة بالحصير يجلس العيال
ومن يحبون الذكر ولا يستطيعونه .

واذن فلهيئة قد اكتملت . تكون صَنَّةٌ يشغل القلب فيها بالابتهاال واللسان
بالفواتيح والتسابيح . ثم تكون صفقة واحدة من كفي قائد و [الله] طويلة ممتدة من
كل القلوب . بذلك تبدأ [الطبقة] من طبقات الذكر . وتتعاقب متباعدة صفقات
كفي القائد و [الله] الطويلة الممتدة من قلبه ومن قلوب الذاكرين . في هذه المرحلة

الابتدائية من [الطبقة] يغني منشد الذكر في الفواصل بين الصفقات بصوت وحيد
عال شجيان ابياتا فيها الشوق وفيها الاستعبار وفي حروفها التذلل والدعاء :

نوح الحمام على الغصون شجاني
ورأى العذول صبايتي فبكاني
ان الحمام ينوح من الم الجوى
وانا انوح مخافة الرحمن

تتقدم سرعة الايقاع في [الطبقة] حتى تصبح صفقات اكف قائد الذكر تتابعا
بلا فواصل وحتى تصبح [الله] مجرد بحات من قلوب الذاكرين . هنا يصبح غناء
المنشد مطردا سريعا من مقاطع قصيدة تكرر معنى ملهوها في الحاح واصرار ووجد
ذائب :

سقوني وقالوا

مت غراما في حينا

اذا اردت ان تحيا

وتحظى بقربنا

يحيا الفتى ان مات

من حمر وصلنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

حتى تصل الطبقة الى ذروتها فتقف مرة واحدة بصفقة قوية عميقة ، و [الله]
طويلة جليلة من قائد الذاكرين .

يا سلام يا ولاد ، بالله اقرأوا كتاب اناشيد الاذكار ، فانكم ان لم تقرأوه
فاتكم ان تعرفوا عن قلب مصر الصالح المليء بالمواجع ، اي والله !

لكنه على الذكر لا يقف دائما مغن ، بل قد يكون واحدا من اهل السلم وهؤلاء
هم العازفون على المثقب من سلاميات الغاب من كل طول وغلط . يقف على رأس
صفي الذاكرين ثلاثة من اصحاب الغاب ، اوسطهم يعزف على سبب ، تلك
سلامية من الغاب طولها شبر ، وهي نحيلة رقيقة ، لكنها عفريته قادرة قدرة واسعة

على التلويح . وعلى يمين وشمال عازف السبب ناين ، غابتان غليظتان ذواتا نغم عميق رتيب او يكاد .

هنا لا يختلف التجاوب بين اهل السلم والذاكرين عما اسلفناه بينهم وبين المنشد . انما ينضاف الى ذلك تجاوب بين السبب وبين السلاميتين على اليمين وعلى الشمال . فاذا ما حلق العازف الاول وتمايل من الوجد ، فان الاثنين على جانبيه يحذبان على وجده برصانة وفهم ومبادلة حنون .

وغير اهل السلم قد يكون على الذكر ضاربو الدفوف ملوكا على عرش الايقاع المرفوع . العازف القائد في الوسط وعلى يمينه وشماله ضاربان اخران لهما دفان كبيران من غير شخايل انما مشدود على صفحة الرق خيطان من الجلد ، انما الشخايل يستأثر بها العازف الاول يقود هذا الفريق في حوار مزلز مع بحات قلب الذاكرين وضرب كعوبهم في الارض ، تشق راياته ويبارقه الفياقي والفقار ، جيش القلوب مصنوع بسالته من بسالة القائد المظفر .



الزار ايضا

والكلام عن ضاربي الدفوف واهل السلم هو الكلام عن الزار . ذلك طب القلوب الموجوعة والناس المكاسير . الى المحل المعلوم تمضي النساء والرجال بعد صلاة العصر من يومي الخميس والاحد . هناك في غرفة قليلة الضوء يجلسون على الحصر جنب الحيطان . وفي الصدر جماعة العازفين .

كل مريض اتي معه بعلته ووجيعة قلبه وقروش النقوش وذبيحة الفداء . واذا كان لكل واحد موجعته ، فان لكل موجعة لحنا . واللحن قصير صغير يحاول ترضي العفريت الذي تلبس الجسد حتى يغادره . يتقدم المريض الاول فيعزفون له مثلا :

يا سفينة البحر يا عوامة

تلك اذن عفريته انثى واسمها سفينة . لا يخلق بالعاقل ان يضحك ، الضحك على الشيء هو الجهل به . جدير بالواحد ان يتساءل لماذا ؟ واين يدمن التساؤل . وان

لم يجد اجابة فليس معنى ذلك انها ليست هناك .

يبدأ العزف رقيقا لينا هادئا والمريض وسط الحلقة يتمايل على الايقاع في هواده والمرضى الآخرون جنبه تجاوب اجسامهم النغم بالحركة الواهنة . ثم يتصاعد الغناء والايقاع حتى يكون زلزال دفوف وسلم ترتج منه الحيطان والقلوب والمريض وسط الحلقة يرقص رقصة مروعة وحشية . حتى تكون الذروة عندئذ يسقط الراقص فاقد الوعي علامة تحرره من عفرته . وعندئذ تذبح الذبيحة ! افتداء ويلوث بدمها كفا المريض .

المداحون

اما المداحون فانهم كانوا جماعات من رجل وزوجته ، قد يكون معها ابنها الكبير او ابنتها ، او ايضا زوجة الابن او زوج البنت حتى لتصل الجماعة الى اربعة او خمسة لا يتحتم ابدا ان تجمعهم قرابة اخرى غير فن المديح .

هؤلاء الناس يسكنون البنادر او القرى الكبيرة ، لكنهم يسبحون في القرى تحت شمس قوية . يدورون بالابواب يمدحون الرسول ويقلون العطايا من الارغفة وكيزان الذرة . لكنهم قد يجتمع حولهم الناس في الباحة على رأس الحارة ، او قد يستضيفهم رجل طيب يبيتون عنده مكرمين معززين ، وفي دار الرجل يحيون المساء للاهل والغيرة المحبين .

يجلس المداحون السمر صفا ، او في نصف دائرة . الاتهم الدفوف ليس غير ، فان كانت ايضا سلامية فذلك تلوين غير متاح دائما . لكنهم دائما عليهم جلابيب حسنة ولبد تغطي الرؤوس انيقة ناصعة البياض . وهم دائما سود الشفاه تالفو الاسنان من الكيف والمزاج .

وما ان يجتمع شمل الحاضرين في غرفة لطيفة على حصر نظيفة ، وما ان يتأهب المداحون وفي ايديهم الدفوف المحماة على النار حتى تكون صنة تجف فيها القلوب ،

ثم تنطلق عاصفة الايقاع تجاوبها الاصداء كأنه ما من شيء الا وصنع من رق مشدود .

يظل الزلزال مندفعاً ملحاً حتى يمتلك حواس المستمعين كلها . ثم يبدأ واحد من المداحين في انشاد قصيدة « ايوب » او « سعد اليتيم » او غير ذلك . عندئذ يكون غناء المداح في المقدمة ويتراجع نقر الدفوف حتى يصير خلفية لكنها مصرة مطردة كأنها القدر المكتوب الذي لا يحوشه شيء . والمداح يصف في صوت معذب مقتول :
وبنت عمه علبلاوي صابرة

وعند كل مقطع تنطلق عاصفة الدفوف عالية . وجماعة اصوات المداحين الاخرين تصنع بطانة للمغني الفرد :

نور النبي نور لكوآن
وعمر الدنيا باحسان

ليس ذلك حياداً ، بل البطانة ثائرة من اجل تراب المغني الوحيد وراثية له في شجن موازٍ يعمق خط المغني الوحيد ويوضح معانيه .

فاذا ما ارشد الله ايوب الى الرعراعة الشافية على شط التربة الرائقة ، واذا ما كانت التوبة على المبتلي من الجراح وتمت معجزة الشفاء ، انه عندئذ تضج الدفوف في فرحة عارمة تكون نهاية اللحن وربما نهاية المساء .

اما الصييت فأمره في الغناء عجيب . انه في الحقيقة شيء بين الواعظ والمرتل والمغني . واذا الواحد جاب ساحة مولد احد اولياء الله الكبار وجد الصييت هناك بين الالوان الاخرى من الغناء ووجد له جمهوراً حاشداً . وفي مناسبات عديدة تدعو القرية اليها صييتاً ، في مولد شيخها ، او اذا احتفل واحد من رجالها بمناسبة خاصة او عامة .

وفي بداية السهرة يتربع هذا الصييت ويرتل من اي الذكر الحكيم ، ذلك طهارة للقلوب واعداد العقول للموعظة . وبعد القراءة يقف الصييت لا بطانة له ولا آلة موسيقى الا عصاه ، قسبة مفرغة من النحاس الاصفر والا مسبحة من الكهرمان .

يحكي للناس الحكاية ، ويرز مواقع الاستعبار ويزعق محذرا ومنذرا ، فاذا ما كان في الحكاية موضع مؤثر او مفارقة مؤسية غنى الصييت بلا بطانة ولا آلة الا مسبحة يضرب بها على عصاته والجمهور المستمع كتلة واحدة مرتبطة بالغناء تتحرك على الحكي والزعيق وتنفعل بمواضع الموعظة والاعتبار .

الشاعر والربابة

اما الشاعر فانه شوق ضمير الريف المصري الى عالم بدوي غائب رموزه الصحراء والخيام والابل والخيول والحركة بلا قرار ، والات الطعن والنزال والحرب الضروس التي لا تهدأ بين القبائل .

والواحد يعجب من ريف اسمر اخضر يعيش قرارا ازليا رموزه البقرة والانتان والفأس والمحراث ، ومع ذلك يتعلق هذا الريف بسيرة الهلالية وعنترة ! لكن التأمل يجد ذلك طبيعيا ان يعجب المجتمع الريفي بقيم الكرم والنجدة والشهامة البدوية ويحولها الى بديل عن المؤسسات الدائمة في مجتمعات ذات تنظيم اجتماعي مختلف ، بحيث تقوم تلك القيم بدور هذه المؤسسات ضامنة للفرد الا يتعرض للضيم ، وضامنة للجماعة ثبات اطرها الاجتماعية والاخلاقية رغم تقلب الاحوال والاوقات .

ومن الطبيعي ان يتعلق المجتمع الريفي القائم على نظام من الاسر عماده القرابة النسبية يعلو على التحزب السياسي او الفكري او الطبقي او المصلحي ، من الطبيعي ان يتعلق هذا الريف بالقيم القبلية ويتحمس للاخذ بالثأر وتحكيم الرجال في الخصومات ، ذلك التحكيم الذي هو ضرورة في حالة غياب السلطة الزمنية وبعدها وغرابة قيمها وتفكيرها عن قيم الريف وعاداته وتفكيره . والاطر الصحراوي للقيم البدوية يغربها ويجعلها اكثر فتنة واشد جاذبية ، لكننا يهمننا الان الغناء .

ليلة الشاعر تشبه ليلة الصييت . المساء كله تروى فيه حكاية ، وفي مواضع من الحكاية متميزة يكون الغناء . ومجموعة الاغانى في المساء تكون غناء محدداً يبدأ ثم يتصاعد حتى يعود الى نهايته التي هي نهاية المساء . واذا حكى الصييت حكاية الشاب

الازهري الذي وقع في حب راقصة في طنطا حيث يدرس في المعهد الاحدي وان هذه الراقصة الهته عن دروسه وعلمه وكادت تغويه لولا لطف الله ، اذا حكى الصبيت ذلك وغنى في المواضع فان الشاعر يحكي مثلاً مقتل الحسن بن الربيع على يد دياب بن غانم الاحمر وما جرى بعد ذلك ويغني في المواضع المؤثرة .

والشاعر يلبس طربوشاً (تصور . . !) وجلباباً انيقاً عليه معطف سابغ . والة الشاعر ربابة او كمنجة يأخذها من رقبتها في قبضة يسراه ويريح اليتها على فخذيه ويمزج على اوتارها بالقوس في يمينه بينما تلعب على الاوتار اصابع يده اليسرى . ومع الشاعر سنيد يعزف دون ان يقول ويجلس الى جوار الشاعر على تحت عال .
يبدأ الشاعر بصوت عميق رخيم :

اول ما نبدي اليوم نصلي على النبي
عزيز المزار شدت اليه الرحايل

تلك صلاة قصيرة في سطور قصيدة مديح تنفي عن مجلس الشعر اللغو والهذر
واسارة الاستماع وتفرض الانصات والتهيب للاستعبار عندئذ ينشد الشاعر من قلب
مجروح .

يقول ابو زيد الهلالي سلامة

ونيران قلبه زایدات لهايب

ثم تبدأ الحكاية ويكون الغناء في مواضعه منها . في هذا الغناء نلاحظ ثلاثة انهار
متساوقة متداخلة متقاطعة وصانعة في نهاية الامر نظاماً واحداً شديداً الاثارة . الشاعر
يغني ، تحاوره ربابته طربة او شجيانة او ناثرة او غاضبة اما ربابة السنيد فهي ترديد
رتيب لحكمة ازلية مقدورة نافذة على كل حال .

الجنائزات والقراءة على ارواح الاموات

اما الجنائزات فلا تقام الا لرؤوس القرى وكرائم البيوت . الموت يا اخي لحظة
رائعة ما تزال ، وسيظل ذلك الى امد لا نعرف - من موقعنا هذا - اخره ، نعيش لنرى

صنوف الاغراء وفي كل مرة يطعن القلب ويكون الفزع . تخرج الحرائر المصنونات هالعات تاثرات الشعور . ان كن تخفين الوجوه بالطرح الا ان جيوب الجلايب السود تشق عن حرير الثياب الداخلية ، والاقدام البيض النواصع تدق الارض مذعورة ، وحول الارساغ والمعاصم تتعذب حلي الخلاخيل والاساور .

والجنازة دائرة تدور حول نفسها من نساء يحجلن ويصفقن ويلطمن خدودهن ويخمشن وجوههن ويعولن عويلا حارقا . تدور الدائرة حول نفسها على رأسها النائمة المحترقة تندب الميت :

برج الحمام انهد من راسه
يتمت عياله وتفرقت ناسه

او تنوح على الميتة :

الست في الحمام بتغسل راسها
دخل عليها الموت حاسها وداسها

فاذا ماصكت القالة القلب صرخت النساء صرخة واحدة مريعة يعدن بعدها الى حجلهن ولطمهن .

النائحة اشبه بمشد الذكر ، وقد تضرب على دف وقد تتخذ مساعدة او اثنتين تحمل كل واحدة منهن دفا . لكن المناحة ليست طبقات ، ومن تعبت (اغمى عليها . . !) اخذت بعيدا حتى تفيق واللحن متدفق مندفع رتيب رهيب . ايقاع اللطم والخمش والحجل يجاوب النواح المترسل ، التياران يشتركان في جديلة متساوقة حتى يؤذن بانتهاء المنذبة .

اما القراءة على روح الميت فتلك طقوس مخصوصة تبدأ منذ اللحظة التي يعلو فيها صراخ النساء معلنا الفاجعة . يسرع الناس الى دار الفقيده ، يجلسون جنب الحيطان . المناحة في وسط الدار وفي الخارج القراءة ، يقرأ الرجال سورة الصمد بصوت كركض الخيل متتابع مضطرب مصمم لا يتراجع ، في القلب منه خوف مروع امام معنى الموت يدفع الترتيل المفزوع للصمدية (بالذات هذه السورة !) دفعا

شديدا ، كأنما يريد الناس وصل ذواتهم المهدة بالفناء بذات الاله الازلية . وتستمر القراءة هكذا حتى يتم غسل الميت وحمله على النعش ليسير به الى المقابر قطار الجنائز .

كذلك فان الصمدية ترتيل لسورة الصمد ، لكن المرتلين هنا ليسوا كافة المعزین بل عدد من الحافظين في غرفة من دار الميت يقرأون على روحه . والقراءة تردید للصمدية عددا معينا من المرات مقسوم على عدد الحافظين المشتركين . يقرأ كل واحد منهم السورة مرة يتبعه الذي جانبه وهكذا تدور الدائرة مرات ومرات حتى يتم العدد المعلوم . تكون بداية جماعية رصينة . ثم يعلو صوت واحد من الحفاظ مترنما مجودا ، ثم يعقبه الآخر مغيرا وملونا ثم الآخر وهكذا حتى تتم الدورة لتبدأ من جديد حتى تكتمل الصمدية فتكون خاتمة جماعية رصينة يتم بها شكل الصمدية التي هي بين نهاية وبداية رصيتين تلاوات متعاقبة للصمدية تكون كل مرة ابداعا ويكون جماعها عمل غنائي متناسق جميل .

اما الختمة فالمقصود بها القرآن كله في مصحف مختوم بختم مشيخة المقاريء المصرية . من رأى هذا الختم ، طمأن قلبه للمصحف ، وعليه سمي هذا المصحف ختمة بما ختم وصح واعتمد . وان تقرأ على روح الميت ختمة ذلك يعني ان يقرأ القرآن كله ويوهب ثواب القراءة للميت تخفيفا عنه ورحمة به <http://www.archive.org>

وللقراءة يجتمع الحافظون في غرفة في دار العزاء وتقسم عليهم نسخ من اجزاء القرآن الثلاثين بحسب عددهم . وبعد استفتاح جماعي رصين يتفرق الحافظون ليعكف كل على حصته يقرأها . يقرأون تتداخل الاصوات . وتختلط وتطرد في هزيم متدفق ماض منطلق . لكنه يحدث على مسافات زمنية لا تنظم وقوعها قاعدة بل حس مرهف ووحي مرهف بشكل موسيقي خاص ، يحدث كل آن ان يعبر حافظ عن احساسه وانفعاله بأية من القرآن الذي يقرأ ، وذلك بان يرفع صوته الى اعلى طبقاته متغنيا بالالاية على خلفية من هزيم القراءة . بعد ذلك يعود الحافظ الى معتاد قراءته ليعقبه حافظ اخر يترنم بأية اخرى وهكذا وهكذا .

يكون شكل الختمة اذن بداية جماعية رصينة ، ثم ينخرط الحفاظ في القراءة ،

وعلى بطانة من هزيم القراءة وعلى مسافات زمنية متساوية ينطلق صوت حافظ مترنما
بآية حتى تتم القراءة فيكون ختام جماعي رصين .

فاذا الختمة الى الصمدية وجدنا ان الاخيرة اكثر حياء وتلوينا ، وان الثانية اكثر
وقارا وتأثيرا ، وانها معا شكلان جليان مصنوعان من الكلمات القرآنية ومن حس
مرهف بالكلمة وبالجملة صوتا ونحوا . ومصنوعان من شوق قديم الى معان غامضة
ومن تقى وصلاح يملأ قلوب الحافظين .

غناء الافراح

اما الفرح فهو مناسبة طويلة ذات مراحل مختلفة لكل واحدة غناؤها . فاذا ما
انشغل قلب شاب بحسن فتاة ثم رضي ابوه باختياره وباركت الام النية المنعقدة فانه
لابد ان تكون للامر بداية دينية رصينة ، ذلك هو كتب الكتاب .

يذهب اهل العريس في زينتهم واعتزازهم الى دار اهل العروسة . على رأس
موكب من الرجال الكبار ، الجلابيب والعباءات والعمائم والعكازات . يحدق
بالرجال الكبار الشباب في الثياب المغسولة وطواقى الصوف وفي ايديهم طري الخيزران
عصيا مطاوعة فراحة . وخلف جماعة الرجال جماعة البنات تغني فخرهن بالعريس
الاخ او ابن العم ، ذلك الذي ياتي للدار بأخت اخرى زوجة له وحليلة يلحق انوثتها
برجولته ويكون له ما تملك وما تنجب وما تكدح وما تطهو ، تغني البنات :

احنا القواسمة يا سيدين ياوله

احنا ضيوف السبع يارجاله

ذلك هزج سريع متدارك متقارب على ايقاع صفق اكف مطرد متلاحق .
وليس للحن بداية ولا نهاية بل هو اشبه ما يكون بتلحين لخطو جماعة الرجال وخشيش
جلابيبهم المغسولة .

فاذا ما وصل الموكب الى دار العروسة فالرجال الكبار الى المضيضة والشبان

الصغار تحت الشبابيك الى جوار الحيطان ينصتون لطقوس كتب الكتاب والبنات في
وسط دار العروس يغنين . الان تنضم اخوات العروس وقرباتها ويكون الغناء الان
لها :

يالول اليمام يا . .
لول اليمام على خدودك
حمره تفاحي يا محروسه
ولا فيش كلام يا . . .
لول اليمام يا . . .

ويطل الغناء على ايقاع الدربكة . الان في المضيفة يقرأ المأذون الصيغة ، هل
تسمعه البنات ؟ هل القراءة عمق بعيد للحنن المهتاج ؟ يظل الغناء حتى يسمعن
طلقات البارودة معلنة عقد القران .

فاذا ما كتب الكتاب فقد بدأت طقوس الاحتفال . تضيق معرفتي عن الاوقات
والاغنيات جميعها ، لكنني اذكر البعض منها ليجري مجرى المثل وليشخص المناسبة
البهيجة تشخيصا اقرب لحقيقتها .

الاعداد للفرح يبدأ بنقاوة الغلة التي تم غسلها لتطحن ويكون من دقيقتها عجين
الكعك للعروس . تلك واشباهها امور موكولة لرئيسات البيوت من عجائز النساء
ومن تحت يدهن من البنات والكنات . يجلسن حول صينية كبيرة من النحاس الاصفر
يفرزن الغلت من القمح . وفي ذلك يغنين غناء فخورا بالبنات العروس الفارعة
الصحيحة الجسم المنزهة عن نقص الخلق .

والغناء ايضا حزين ، فالبنات مبارحة دار ابائها الى دار جديدة وقرابات وحياة
جديدة . تغني سيدات الدار للعروس :

يا علبة السكر . .
منين جلبوك . .
يا علـ . .

بة السكر منين ..

جلبوك دا البدر ..

عمك ..

والهلال ابوكي ..

يا عد ..

بة السكر ..

واضحك ما تشاء ايها القاريء العزيز على تشبيه العروس بعلبة السكر . تلك العلبة كانت على ايامي شيئا نادرا ثمينا . وفي الناحية بلدنا « البندرة مركز السنطة غربية » كانت علبة السكر فخرا لا تستطيعه الا بضعة دور قليلة لكل علبتها مصنونة محفوظة في خزانة في الجدار ذات باب مغلق بمفتاح معلق في صفائر صاحبة البيت لا تغفل عنه ابدا .

ما يهمننا هنا هو اللحن . وسيرة العجائز فيه ان يكن متقاربات الرؤوس ، باسطات الاكف امام الافواه . يقترب الكف من الفم ويتعد ليلون اللحن . والبنات الشابات يكملن الدائرة متحررات من الجلايب والطرح وباقيات في قمصان خفيفة ، اصواتهن جسورة تبادل غناء العجائز الواهن الحزين دلاً وغنجاً .

اللحن يبدأ بداية هادئة ويعلو مترجحا بين العجائز والبنات ثم يعود يخبو لينتهي . كذلك الحان ليلة الحنة . تلك ليلة وداع العروس لدار ابوها حينئذ يمازج الحزن الفرح في غناء رقيق :

يا دار ابويا ..

كثر الله خيرك

يا دار ..

يا دار بعيدة ..

يجعلك مبروكة ...

يا دار ...

اما في ليلة الدخلة فان البنات يجتمعن حول العروس الجالسة على تحتها العالي
في وسط دار العريس ويغنين . دائرة البنات تؤطرها دائرة من الجدعان والجومشوحون
بكهرباء عجيبة تنبعث من قطبي الانوثة والذكورة ، الانوثة كأعذب ما تكون
والذكورة وهي شابة متوثبة فتية . اي انفجار سعيد يولده التقاء القطبين ؟ ذلك هو سر
الليلة . والعروس لبست وازينت وتأهبت ترحل موهوبة للسر الجليل ، فاذا ما غنت
البنات فلمن يغنين الا للجدعان ؟ وماذا يغنين الا شوقهن للوصال :

يا بو التقيه حمرة صوف . .

انا الدوا الي موصوف . .

يا عيني ، عين غرامي واه . .

الليلة نظام من الحان صغيرة متتابعة . والنقرات على الدبكة رقيقة وزعيق
الجدعان فواصل عارمة . ثم تتدلل البنات :

انا البدوية . .

انا السمن السايح . . ايوه

معبي في صفايح . . ايوه

<http://Archive.Sakhr.it.com>

ويحين الاوان وتحمل العروس الى غرفة العريس . وهي في الحق لحظة اليمة
يعرفها من يجلس على الشط يرقب قلع المركب توغل في اليم وهو متروك قعيد . غرب
ضوء القلوب عن وسط الدار مع ذهاب العروس . الان تتقارب الرؤوس التي تحمل
المصابيح ذات الشعل . تتقارب سنابل الضوء الصفراء المدخنة ويكون نداء لابن العم
ليصحب بنت عمه حتى الدار . لحن فيه ود وعشم :

القمر آه وراح . .

وصلني يا بن عمي . . .

القمر آه وراح . .

جئنا الى ختام الغناء في الفرح . ختام ليس فيه رصانة ولا جلال ، بل تتفرق

البنات فتتعرثر الكلمات وتتبعثر في ظلمة الحارة التي هي سكة الاياب .

المزمار البلدي والمواويل

هل انا حزين لان الفرح انتهى ؟ لماذا يخطر على بالي الان المزمار البلدي ؟ ليس معروفا في نواحيننا لكنني عرفته من ترديدي على مولد سيد سليم العراقي في بحطيط شرقية . يا ايها الناس كان الصوت يأتي من البعد في طيات رياح البرية . . اهو صوت حيوان جريح او انسان وحيد او شوق متقطر من رحيق الالتياح والعذاب ؟ الله وحده يعلم ؟ وانا لا اجد لصوت المزمار البلدي شبيها فيما سمعت في دنياي هذه ابدا .

ينفخون في الاتهم من وقوف ، الرئيس وحوله اثنان من السنيدة وهم للمواكب اولرقص الخيل او لمبازات الشماريخ الطوال . واذن فثمة حركة موقعة على ايقاع طبلية كبيرة والمزمار روحها وملاكها وافاقها اللانهائية يقودها الى هناك متدرجا من البدء حتى نهاية الرقصة ، رقصة الرجال بالعصي او على ظهور الخيل الجياد او في مواكب الاحتفال . ولا يكون غناء بل ينفرد المزمار بالساحة وبعواطف المتفرجين من البدء حتى الختام .

اما المواويل فهي (الشائسون) المصري (والشامي) المتفرد . وهي تتنوع بلا عدد . واشهر قسميها موال الصبر والموال الاحمر . والمغني يصحبه في الغالب ارغول . ذلك بيت لا انساه ابدا من موال صبر :

ولا قلب خلى من المهموم -

حتى قلوب المراكب . .

اما المواويل الحمر فاذكر منها :

قلبي عشق بنت بيضه . .

اسمها عيشه . .

دقت على صدرها . .

خاتم وغويشه . .
يامه يجيب لي حبيبي
وياخذ من عيوني عين
وياخذ النص رخري
وتكفيني بقيت العين

والشكل في الموال له اهمية قصوى وتقاليذ قديمة راسخة . الموال له بداية ونهاية
فيما بينهما اللحن .

يبدأ الموال « بياليل يا عين » يظل المغني يردد العبارة في كل طبقات الصوت
وبكل ما يسعه من تلوين وبكل فنون الاداء . يظل كذلك حتى يتجسد للسامعين
« الليل » ، ليل العيون السهرانه المحروقة بالدموع ، ليل العاشقين ، ليل المهمومين
والمكروبين والخائفين والحزائى والذين بلا انيس ، ليل الصالحين الركع السجود . .
« يا ليل يا عين » حتى يذوب السامعون وجدا ويكونون في اقصى درجات الاستعداد
للتلقي .

والنهاية في الموال قطرة رائقة مصفاة من الفن . انها جملة من كلمتين او اكثر يضع
المغني فيها كل قدراته لكي يجعلها حاملة وملخصة لكل المعاني التي احتواها الموال
ولحنه ، كأن يقول في الختام عن نفسه :

[حزين يا ولدي] او [غريب في وطني] او [صابر على المكتوب] او [يا عيني
ابكي] هذه وغيرها من النهايات التي بها يكتمل الشكل .

واللحن كائن بين البداية والنهاية . والطريف فيه ذلك الحوار الحي بين الغناء
والعزف المصاحب . ان الارغول ليس تنغيا تابعا للكلمات ، بل شريك فاهم
متجاوب ، قد يرثي ويذوب الما ، قد يثور ويتفزز غضبا ، انه حتى قد يضحك ويكركر
ضحكا . والسامع منتبه تماما للعزف انتباهه للغناء ، والسامع يحصل موقفه من تلقيه
الاثنين معا ككل واحد متجانس .

عكاز الذاكرة

يا لها من رياضة ملذة في بستان الغناء . . ياه . . ما الذي حركني لهذا حتى
اخذت اهيتي واركنكت على عكاز ذاكرتي ثم بدأت التحسس طريقي الى الاماكن القديمة
واجمع من مباحجها ما وسعني التذكر والحفظ وهو قليل قليل اعود به في حجري اتأمله
وافرح به فرح اليتيم بالكعكة .

ربما هي غربتي في برلين لسنين طويلة ، انني هنا عشت الحياة حولي ، سمعت
موسيقى الاوروبيين بشغف ، احببتها وسعدت بها سعادة بالغة . لكنني دائما وجدت
في نفسي مناطق نائية خفية لا يصلها ري السعادة ، تشتاق لغنائنا . هل انا بذلك بدع
في الناس ؟ لا . من الذي وسعه ان ينسى طفولته ؟ او تقوى صباه ؟ او مشاهد
الاماسي في تلك الايام ؟

وعليه فاني بدأت تلح علي الذكرى . واذا كتبت تلك الصفحات تفكرت
فيها . واريد الان ان احصي الالات التي ورد ذكرها فيما وصفت من غناء .

ليس الاحصاء صعبا . انما الغاب والرباب والمزمار والارغول والدفوف والطبل
والدربكة ، وان شئت الصناعات وتلك العصا من النحاس الاصفر يضرب عليها
بحبات مسبحة الكهرمان . هل نسيت شيئا ؟ اذن فليس الامر خطيرا . نعم . لنقرن
ما عندنا بالاوركستر الغربي ! يا رب ان الشقة لواسعة .

ذلك بان الاوركستر الغربي ، من بداية بسيطة تطور الى وتريات ونحاسيات
والالات نفخ وغير ذلك مما يكون نظاما شديدا التعقيد والتنوع وقادر على توسيع القدرة
على التعبير الى حد كبير يجعل الموسيقى الغربية شيئا رائعا مجيدا يغتني بالافاق الرحبية
التي وسع هذه الموسيقى ان تصل اليها . لكنني بالرغم من ذلك اقول بلا خوف ان ثمة
مناطق في نفسي تبقى ظمئة حنانة للسبب والدف والطبل والمزمار والرباب
والارغول . ان شوقي هذا لا يحجلني وتوزع عاطفتي بين الموسيقى الغربية وغنائنا
معناه ان هذا جوهر اصيل لا يختلط بغيره . تلك حقيقة لا انساها لحظة واحدة .

بذلك أحس أن اتخذنا الآلات الغربية لأغانينا أمر محدود النجاح ، به لا يبل الشوق تماما ، وأن النقص يظل في أرواحنا به نقبل على غنائنا وننصرف عن الغناء والنقص في أرواحنا ما يزال .

لكن القلق إزاء تواضع آلاتنا وقدرتها المحدودة على التعبير لا يجعلني أستبدلها بغيرها الغريب علينا ، بل أن أقبل عليها أتاملها لأعرفها ، ولأرى من إمكانياتها القادر على أن يتسع ويسمو ويحلق . وفي ذلك لا أضع الأوركستر الغربي كههدف لتطورنا ، بل نحن حقيقة أخرى ابتداء ونهاية . ذلك أبعد ما يكون من الفخر الكاذب أو التعصب الأجوف ، إنما هو معرفة النفس والنجاة بها من الفزع والانسحاق والاكنتاب .

ذلك مدخل لتقرير حقيقة أتمنى أن يشاركني فيها كثيرون . ومؤداها أن دور الآلة في غنائنا أقل ودور النص أشمل وأعظم إذا قارنا غناءنا بالموسيقى الغربية . ليس ذلك غريبا نعم لماذا لا تتميز حضارة عن حضارة بأن موسيقى هذه تعتمد الآلة كأساس والصوت البشري كأمر تابع ، بينما غناء تلك يعتمد الصوت البشري والكلمة كأساس بينما الآلة أمر تابع ومفسر . تلك سنتنا وطريقتنا المثلى وعلينا أن ندرك خصائصنا ولا نبيعها بيع السماح ، ليس لنا موسيقى ولا نحتاج لذلك . عندنا غناء به نحيا ونسعد .

http://Archi***ta.Sakhrit.com

الآن أيها القارئ العزيز هأنذا قد وصفت ما وصفت وقلت ما قلت ، كلمات ينفت فيها الحب والوجد ولا يوطد أركانها العلم ، فلا تؤاخذني إن نسيت أو أخطأت ، ولا تحمل علي إصرأ تحمله على سماسرة الكتاب وجهابذة الفن . فما أنا إلا مرید محب أبعدته الأيام عن مراتع الطفولة والصبا ومباهج غنائها . أكتب لا أنشد إلا السلوى ومغالبة الغربة .

وإذا كنت قد حشدت كل ما أعرفه من الألحان في هذا القرطاس ، فاني وأنا ألقى عليها جميعا نظرة شاملة أتساءل عن الجامع بين هذه التجارب السماعية كلها . إن هذا هو الدين بلا شك ولا أدنى تردد .

ولا أقصد الدين بمعنى الفرض ، بل بمعنى المندوب والمستحسن والمستحب ، وذلك أيضا ليس قياسا على كتب الفقه ، بل على أم كتاب الدين كما هو مسطور على صفحات قلوب خلق الله الطيبين الصالحين البسطاء وإن تفرقت بهم النحل واختلفت الملل وتباعدت الطبائع والأمزجة . يبقى ذلك الوجه العذب الكائن في جوهر الروح المشتاقة التواقه مترقرا في ذات النفس المطمئنة التي تهفو لأن ترجع إلى ربها راضية مرضية تدخل في عبادته وتدخل جنته .

إذا كان عنصر الدين واضحا في القرآن والقداست وليالي الحضرات والأذكار والمدائح والاحتفال بمولد النبي الشريف ، إلا أن عنصر الدين قد لا يكون واضحا في بكائيات النائحات في الجنازات ولا في أغاني البنات في الأفراح ولا مواويل الصبر أو المواويل الحمر أو غير ذلك .

ومع قلة وضوح عنصر الدين في الأشكال التي ذكرت فاني مع ذلك أراه فيها بكل وضوح . ولنبدأ ببكائيات النائحات ورقص الجنازات . أليس الموت قضية رئيسية من قضايا التدين ؟ بل هي له منذ أن انفصل معنى الدين عن معنى السحر في المجتمعات البدائية وحتى الآن وفي كل الأديان في كل المجتمعات بلا استثناء واحد .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

والخوف من الموت والتفكير فيه واعتباره في كل ما يأتيه الانسان أو يمتنع عنه انما هو جوهر التدين والتفجع للموت هو دليل الورع ومؤشر الصلاح وهو أمر قد ندبنا إليه الاسلام . إلا أن الاسلام قد نهى بحسم عن إظهار الهلع وإيلام النفس وإغفال التسليم بقضاء الله ، كل هذه مظاهر يمكن عزلها عن القيمة الغنائية لبكائيات النائحات فلا يبقى فيها ما يتجاوز الصورة التي رسمتها للمسلم قواعد دينه . بذلك يبقى الجوهر باديا وهو أن الحزن على الميت أمر ديني .

أما عن أغاني الأفراح فان العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة وما يترتب عليها من إنسال الأولاد هي قدرة الجماعة الانسانية على إعادة انتاج نفسها ماديا . وعليه فان مؤسسة الزواج في كل الأديان في كل المجتمعات أمر موكل للجماعة تملكه وترسى قواعده وتحيطه بسياج الدين . إنها ديمومة الجماعة التي هي ديمومة الله .

العلاقة الجنسية والشركة في البيت والأولاد هي فرحة الشريكين وسعادتهما .
هذه لا بد أن تكون في إطار ازدهار الجماعة وتحقيقها . بذلك يكون العرس مباركا
تحتفل به الجماعة احتفالاً دينياً وغنائياً في كل صغيرة وكبيرة فيه .

أما مواويل الصبر فانها تدور حول قيمة الصبر التي لا شك في دينيتها ، صبر
الانسان اذا ما إبتلى بامتحان الله له في الدنيا ، لكن المواويل الحمر قد تكون محل
خلاف . هنا أقول إن الجيد منها ليس شيئاً واعرا ولا سخيفاً ، إنما هو دوائر حول
إعتراف الرجل بفعل حسن المرأة على قلبه وعقله ، أليس ذلك هو قدر الجنسين كل في
مواجهة الآخر ؟ يسأل الواحد الله القوة على مواجهة هذا الامتحان ، حتى يكون
وصال مرضى عنه من الرب ومن العباد .

نأتي إلى حفلات الزار . أليست هي العلاج بالموسيقى ، وأليست هي بذلك
بقايا الطب بالسحر ؟ وهل يمكن فصل جوهري السحر والدين ؟ إن انفصالهما لم يكن
أبداً أمراً محسوماً ، يبقى كل معنى منها وهو يحمل من المعنى الآخر سماته الأساسية .

هذه التجارب كلها دينية في تقديري الشخصي . وهذا أمر شديد الاختلاف
عن الزعم بأنها إسلامية أو مسيحية . الأمر هو مقلق هذا الغناء بمنطقة في وجدان
الناس حلمية مشحونة بالرؤى والعواطف والأشواق تحدها من أطرافها حدود الحلال
والحرام والخير والشر والمحمود والمذموم والمستحسن والمستقبح .

النتيجة

فاذا رأينا دينية هذا الغناء بالوصف الذي أسلفت رأينا أنه تترتب على ذلك نتائج
شديدة الأهمية .

يترتب على ذلك في الاحتفال يجتمع ناس صالحون مشوقون للسمع بمغن صالح
مشتاق للغناء . الجانبان يشتركان في طقس ديني يتكرس له الولاء . فليست القضية
قضية مغن واقع عليه الالتزام بأن يسلى جمهوره ويطر به طول المساء ، بل رجل متدين

يريد أن يصل بالفن إلى ذروة الحكمة من النص والمناسبة وليست القضية قضية ناس مبتوتة صلاتهم ببعضهم مربوط كل واحد منهم الى الطرب بخيط شوقه ، بل مؤمنون يلهمهم شوق واحد ويوحد بينهم ، القضية إذن قضية احتفالات وطقوس تأتي في مواقيت ومواسم تنتظرها أشواق ترقب إبانها لتتضج وتهفو للسماع . وعليه فلا صخب ولا صراخ ولا عريضة بل وقار واحتشام وحسن إنصات من حيث أن المغنى ينشد ألحان القلوب المحيطة به وكل يسمع غناء قلبه هو ويشجى به حتى ولو كان المغنى حافظ القرية الأجش الصوت أو قسيس الكنيسة الهرم أو ربة الدار العجوز . تلك الغربة الكائنة بين المنصة ومقاعد الجمهور ليست هناك . وذلك القلق الذي يملأ الطرب بالخوف من أن يعجز عن أن يقدم لجمهوره مقابل ما دفعه له . وذلك القلق الذي يسيطر على الجمهور خوفا من الفشل في الحصول على متعة تساوى ما دفع من ثمن . كل ذلك ليس في صور الغناء التي وصفت إنما هو انصهار في بوتقة التقى يضمن للجوهر صفاء بلا حدود .

يترتب على دينية الغناء كذلك أن التجربة السماعية في الصور التي وصفت تجربة تثقيفية ، ليس بمعنى زيادة العلم بأشياء ، بل تعميق المعرفة بهذه الأشياء حتى تتحول الى قيمة عاطفية محركة لنشاط الانسان وذكائه ، ومهذبة لسلوكه ومراقبة لنمطه بين عباد الله الذين لا يمشون في الأرض مرحا ولا هم مختالون فخورون .

من ذلك مثلا أن نص الأغنية ثابت لا يتغير يتناول واقعة محددة تغنى في موسمها بذات الكلمات . والصورة يتلقاها المستمع المحب المؤمن منذ ما يعى الدنيا حوله وعلى كل مراحل عمره وتطورات وجدانه وعقله وحالاته المزاجية والنفسية حتى تصبح الصورة جزءا من نسيج ذاته لها ماله من صفات مميزة .

ولنضرب لذلك مثلا صورة الغمامة التي كانت تظلل رسول الله تحميه من الهجير حيث كان . أنني كمحب للغناء أسأل نفسي وقد سمعت هذه الأبيات في كل مولد نبوي السنين الطوال في كل مراحل العمر وتطورات الوجدان والعقل ، أقول لك أيها القارئ العزيز أنني أملاً قلبي بحس رائع بالتحام السماء بالأرض في نظام مبارك

يسمح للبشر المرضي عنه من الله أن يجد الظل يشمل فكره وعاطفته ووجدانه بينما هو يمشى تحت ضراوة الشمس الحرور .

كذلك فانه يترتب على عنصر الدين في غنائنا نتيجة هامة هي أنه يتخلف عن متعة السماع شعور عميق بالرضى بل وبالمثوبة لا يخالطه أبدا شعور بالتأثم أو تأنيب الضمير ، بل إحساس عميق بالراحة والانتصار يتمثل في الصلاة القصيرة والدعاء والفواتيح في ختام المساء وفي الاعتقاد العميق برضاء وثوابه ، ثواب يحصله السامع لنفسه ويسعه أن يتمناه على الله لأهله وداره وموتاه وأصحابه الذين حضروا والذين حال بينهم وبين الحضور مانع ما .

كذلك فان السماع ليس لهو شباب يتوب عنه الواحد اذا اكتهل بل هو جزء من حياة الانسان وبعد رائع من أبعاد تقاه منذ ما يعرف طريقه الى المسجد طفلا نظيف القدمين طاهر الثوب وضئ الوجه ، وحتى يهرم ويكون شيخا وقورا رضيا . بذلك يكون الغناء نظام يشمل حياة الناس جميعا مثلما يشمل إطار الدين هذه الحياة الولادة والموت ، الزواج والأنجاب ، الصحة والمرض الفرح والأسى التعب واللعب ، في كل مناسبة يكون الغناء الوجه الشعاعي العاطفي للدين .

هكذا عشت في أوروبا سنين طويلة نعمت فيها بالموسيقى الغربية الرائعة المجيدة وسعدت ، ولازلت السماع ، لكن تبقى في نفسي دائما مناطق موعلة في العمق ظمأى لغنائنا بذلك تفكرت وتذكرت ، أحصيت وعددت ، ثم قلبت صحائف القرطاس قدامي متأملا ؟ إن في غنائنا طاقة هائلة وقدرة على النمو بلا حدود تستشرف آفاقا لانهائية من الابداع الجليل . أعرف هذا في غنائنا كما أعرفه في أشواقى التي تصطبخ في صدري وتضيق عنها قدرتي على التعبير .

تلك إذن هي البداية في تصوري . هذه أشواقنا . وهذه قدرتنا التي قصرت في مقام العجز . نريد للجمال الكامن في غنائنا أن يتألق ويسمو ويخلق ولا يبقى حبيس ذلك العجز المقدور على حياتنا .

في ذلك لا يفيدنا أن نتلفت حولنا ننشد مثالا نحتذيه أو أنموذجا ننسج على منواله . لا . بل نتأمل حالنا نعرفه ، تلك بداية كل خير . إننا إذن سنعرف أن غناءنا جوهر مختلف بداية ونهاية ، إن أردنا أن يشبه موسيقى أخرى فأننا سنقلد ، وسوف تشبه أعمالنا أعمال الآخرين كما يشبه تلفت القرد ايماء الانسان .

أن نعرف حالنا هو أن نفرق بين غنائنا الذي هو صلاحنا وتقوانا ، وبين غناء آخر نما وترعرع منذ أول الوقت في قصور الحكام والأثرياء والتجار حيث مجالس الأئس والطرب والشرب واللذة . ذلك الغناء ظل يحمل سمات الصفوة منا ، فهو خلاصي مجلوب يضرب بجذوره ، في كل تربة الا تربتنا ، يسقى بكل المياه الامياه أنهارنا ، يتغنى بكل الميول والنوازع والأهواء ويزور عن أشواقنا ، بذلك بقى غريبا عنا ، وبذلك بقى تطريبا وتنغيما وبقى أمتاعا ونعيميا شرطه الشرب والاهتزاز المغتاج والصخب والشغب حتى التعب ، ثم يعقب ذلك إحساس عميق بالتأثم والندم .

من ذلك كله يجب أن نستخلص غناءنا الذي هو فرحنا وسعادتنا لأنه ورعنا وتقوانا . إن ذلك الغناء وحده هو القادر على التعبير عن أشواقنا ، فاذا قصر عن ذلك فلا جدوى من أن نَزَوَّرَ عنه الى غيره ، بل أن نسأله لماذا قصر .

إنه منذ أن أخضع الاسكندر الأكبر مصر وما تزال الصفوة المصرية غريبة على المصريين ، وما تزال المدينة المصرية جسما غريبا مزروعا في الريف المصري الهائل . إلى ذلك الريف نفى الغناء المصري الديني وبقى هناك يفتقر فقر ريفنا ويأس بؤسه ويعجز عجزه . وها نحن ذي غناء خلاصي غريب في المدينة وغناء ديني عاجز قليل الحيلة في الريف . هل ثمة سكة لتعميق قدرة هذا الغناء على التعبير حتى يكون بوسعه أن يقول عن شوقنا الذي بلا حدود ؟

إن تاريخ مصر الحديث كله ليس سوى المحاولة البطولية لاستعادة المدينة المصرية لمصر مصرية الوجه واليد واللسان عرابي،مصطفى كامل ، سعد زغلول ، جمال عبد الناصر ، من يدرك اتجاه حركة التاريخ في بلدنا يتندب نفسه للعمل . ومن يهتم بغنائنا لا بد أن يؤمن بالناس المصريين ، بدينهم ، بورعهم وتقواهم ،

بأشواقهم ، بحسهم الغنائي كلمة وصوتا وآلة . إن من يتوفر له ذلك سيعرف النصوص معرفة عميقة تشمل جوهرها في نشأته وتطوره حتى يخلص له الجوهر من كل شائبة أو انحراف وهو سيعرف آلاتنا ويميز حقيقتها عن كل ما يشبه هذه الحقيقة وسيسخر كل الامكانيات كي تزدهر هذه الحقيقة . ثم هو سيعرف الأصوات يختارها ويدربها ويثقفها .

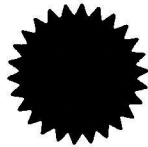
تلك هي العناصر التي تصنع غناءنا . وهي بذلك تنتظر أن تنشط داخل الشكل المحدد إن حضرة أو قداسا أو مولداً أو صمدية أو ختمة أو غير ذلك .

هذا الشكل يجب أن يحدد له بحسهم ووضوح البدء والنمو والختام فيتخلص من الارتجال والبداهة أو الابتسار أو التطويل في كل ذلك تراعى أعراف البلاد ومذاهب الشرع وطرائق الصوفيين .

فاذا ما تم تحديد الشكل والنص والآلة والمنشد فان الجميع يعملون حسب إشارات مكتوبة لا يعدونها فيكون النظام أعلى من قرينة أي فرد .

بذلك ستضح أشكال غنائنا وتتألق الامكانيات التي ظلت حبيسة في داخله دهورا .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



رؤية
عربية
للسينما
العالمية

السينما

والتصراعات الدولية

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بتم: أحمد رأفت بهجت

من الحقائق المخيفة التي تواجهنا بها المنظمات الدولية - هذه الاحصائيات التي تشير الى ان هناك ما يقرب من ١٥٠ حربا وغيرها من المنازعات والخلافات الدولية والوطنية نشبت منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . . وتتفاوت في درجتها من الحروب الدولية المعادة والحروب الاهلية الكبرى . . الى الحوادث التي يدور حولها النزاع بين الدول بدرجات متفاوتة . . وللأسف تركزت اغلب هذه الحروب والمنازعات في دول العالم الثالث في افريقيا واسيا وامريكا اللاتينية وهي حروب يحسب فيها القتلى

والمشوهون بالملايين وغالبا - على حد تعبير فيليب نوبل بيكر الحائز على جائزة نوبل للسلام - يكون التشويه فيها اشد فظاعة وقسوة من الموت !

والمؤكد انه لولا سعي الدول الكبرى وراء النفوذ في العالم الثالث . . لاتخذت هذه الحروب وضعا يختلف كثيرا عما هو عليه . . فهذه الدول قد تبحث عن حلفاء في مواقع استراتيجية . . وقد تتطلع الى تأييد نظم في الحكم صديقة لها وضد المعارضة المسلحة الداخلية . . او قد ترغب في حماية مصالحها الاقتصادية او الاستعمارية . . او كسب التأييد التام للسياسة الخارجية . . في صور اصوات في الامم المتحدة مثلا . . او ترغب في توريد الاسلحة باعتبارها من الوسائل الرئيسية لممارسة النفوذ .

والسينما ايضا

ولقد اغرت هذه الحروب السينما العالمية لكي تستخدم ما فيها من المواقف الواقعية لتقديم سينما اصبحت جبهة المشاهدين تعتقد انها تستحق المشاهدة فهي سينما مليئة بالحركة والعنف والسياسة . أحيانا تتميز بالمهارة والصنعة وتشتمل على رؤية للاحداث وهما عنصران اساسيان في تحويل مثل هذه المادة ذات الصبغة السياسية الى فن . . وحيانا اخرى تتحول الى مسخ دعائي لا يبغى الا المساهمة في نشر الدعاية المضادة ضد اتجاه سياسي او شعوب بذاتها . .

ولقد اعادت السينما العالمية امام انظارنا اهم الصراعات الدولية في عشرات الافلام التي تصاعد عددها خلال السنوات الاخيرة بشكل يمثل ظاهرة ملفتة للنظر ومن هذه الافلام :

الكونغو لا يزال حيا : (ايطاليا وفرنسا ١٩٦١) تحقيقات لصحفي ايطالي عن الصراعات السياسية في الكونغو اثناء حكم كازافو . .

الحياة للحياة : (فرنسا . . ١٩٦٧) تدور احداثه على خلفية من الصراعات العالمية يتابعها محرر من التلفزيون الفرنسي . . بعث النازية الجديدة في بافاريا . . حرب

المرتزة في الكونغو . . مذابح الحرب الفيتنامية . .

البقاء : (الولايات المتحدة - « اسرائيل » ١٩٦٧) حرب يونيو ١٩٦٧ بين العرب « واسرائيل » برؤية صهيونية على خلفية من الاحداث التسجيلية والاحاديث الصحفية التي اجراها مؤلف الفيلم الاديب الامريكي اليهودي ايروين شومع زعماء الدولة الصهيونية .

المهنة صحفي : (الولايات المتحدة ١٩٧٥) عن الواقع الاجتماعي الممزق لشخصية محقق تليفزيوني يتابع الصراع على السلطة في احدى الدول الافريقية التي تندلع فيها الثورة المسلحة .

مفقود : (الولايات المتحدة ١٩٨١) عملية بحث عن صحفي امريكي شاب فقد اثناء احداث شيلي ايام الانقلاب ضد الليندي واستيلاء اليمين على الحكم .

المزور : (المانيا الاتحادية . . ١٩٨٢) صحفي الماني يعايش الحرب الاهلية في بيروت .

الخطأ صواب : (الولايات المتحدة ١٩٨٢) متابعة محقق تليفزيوني امريكي لاحداث الارهاب الدولي ومحاولته كشف النقاب عن طبيعة الصراعات السياسية في ايران والشرق الاوسط .

زوجي مفقود : (الولايات المتحدة ١٩٨٢) صحفي كندي يساعد زوجة امريكية في البحث عن زوجها الضابط المفقود داخل اراضي فيتنام .

غاندي : (بريطانيا ١٩٨٢) دور الاعلام الغربي في متابعة كفاح المهاتما غاندي في سبيل الحرية والسلام حتى اغتياله عام ١٩٤٧ .

عام الحياة الخطرة : (استراليا ١٩٨٣) معايشة صحفي استرالي للشهور الاخيرة التي سبقت الانقلاب العسكري ضد حكم الرئيس الاندونيسي احمد سوكارنو والصراع بين المسلمين والشيوعيين .

تحت النيران : (الولايات المتحدة ١٩٨٤) متابعة مصور صحفي لاحداث نيكارا جوا
في الايام الاخيرة لحكم الديكتاتور سوموزا .

حقول القتلى : (بريطانيا ١٩٨٤) احداث الحرب الكمبودية والصراع بين الخمير
الحمر والشيوعيين من خلال قصة صداقة بين صحفي امريكي ومرشد كمبودي .

الصحفي لماذا ؟!

والصراعات الدولية في هذه النماذج السينمائية تتجسد من خلال رؤيا رجل
واحد غالبا ما يكون صحفيا . . والمفاضلة في هذه النوعية من الافلام بين الصحفي
وبين الانسان العادي يعتبر موضوعا له وجاهته . . لانه يتحدد من الموقف الخاص
الذي يتمتع به الصحفي في مواكبة الاحداث الدولية . . فمهنة الصحفي في الفيلم
السينمائي لا تختار كما يقول المخرج الشهير انطونيوني - بالصدفة لان الشخصيات
عبارة عن فلترات يتأمل المؤلف من خلالها الواقع ولا يوجد ما هو اكثر قدرة من
الصحفي على ذلك . . فهو مطالب بان ينقل للانسان العادي الذي يعيش بعيدا عن
هذه الاحداث صورة كاملة لها . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

وهذه الافلام لا تعطي بطلها الا فرص نادرة يحقق فيها النجاح والتطور . .
والتطور الرئيسي الذي يحدث له . . هو انه قد حصل على خبرات من خلال مراقبته
للمذابح او معسكرات الاعتقال او مظاهر الاعتداء على المدنيين او المقرين له من
الاوروبيين او الوطنيين جعلته يحوم كيانه كل تلك الدروس التي كانت تفرض عليه
الحياة كصحفي محترف لا يفعل شيئا سوى ان يقف جانبا كمترجم مؤدب يسجل
ويصور ما يشاهده من جحافل الشر وهي تسير دون ان يتعاطف او يناصر طرفا ضد
آخر .

ومع ذلك . . فالبطل في هذه الافلام يصبح في النهاية نائرا مثاليا بدرجة واضحة
ويصبح عاملا نشطا في تعاطفنا مع احد الجانبين المتصارعين بحيث يتحول هذا النشاط
الى جزء من تكوينه الانساني لا يقل اهمية عن الضغط على آلة التصوير او الفيلم لمجرد

التسجيل وكتابة المذكرات ، انه يجاهر بوجهة نظره ، يبحث ويجري وراء الحقائق وليس وراء الصور المثيرة . . ويصبح عقلا متحررا لا يخضع لمطالبات وظيفته او حياته الخاصة .

والقيم المتناقضة في اعماق البطل الصحفي يمكن ان تتبلور في صراع المحقق التلفزيوني روبرت (ايف مونتان) في فيلم « الحياة للحياة » بين حياته الخاصة الالهية وايمانه بمبدأ الحياة للحياة وبين واقعه الانساني في ظل الالام البشرية التي يعايشها وسط الصراعات الدولية بحكم وظيفته . وفي النهاية يكتشف ذاته على ارض فيتنام حيث المذابح والاجساد المشوهة ، وهذا التحول هو ما نلمسه ايضا من خلال شخصية دافيد لوك (جاك نيكولسون) في فيلم - المهنة صحفي - انه يتعامل مع الاحداث بسلبية مطلقة ، يذهب الى افريقيا لاجراء لقاء مع زعيم لاحدى الدول التي تتدلع فيها الثورة ، لا يكتث كثيرا بما يقوله هذا الزعيم من اكاذيب ويبرر ذلك بقوله . . « اعرف هذا ولكن هذه قواعد اللعبة » . . ثم يأتي تحوله عندما ينتحل شخصية رجل انجليزي يشبه كثيرا مات في الصحراء وكان متورطا في تجارة السلاح مع المتمردين من رجال حرب العصابات الافريقيين ، تلك الحرب التي كان هذا التاجر يؤمن بها حقيقة ، ويواجه لوك الحقائق بشخصية التاجر ويجد نفسه فجأة يعيش في عالم من اليقين وعدم الزيف ويؤمن ايمانا كليا بان حياته قبل معايشة الاحداث السياسية المحيطة به بشكل ايجابي كانت خواء يشبهها بحكاية يرويها عن : « الرجل الذي عاش اربعين عاما ، وهو اعمى . . ثم اجرى عملية جراحية استرد بها بصره فاكتشف مدى قبح العالم وبشاعته . . وعاش في الخوف حتى قتل نفسه ؟ ويحقق لوك جوهر هذه الحكاية عندما يستسلم لمطارديه الذين يعتقدون انه تاجر السلاح ويلقى حتفه في نهاية الفيلم .

ومنطق التحول سنلمسه في شخصية الاب الذي يبحث عن ابنه الصحفي المفقود في شيلي في فيلم « مفقود » وفي شخصية الصحفي الاسترالي اللامبالي في فيلم « عام الحياة الخطرة » وسيوضح بشكل اكثر قوة من خلال قصة المصور والمحقق الصحفي « راسل برايس » (نيك نولتي) في فيلم (تحت النار) انه يتنقل من تشاد الى

نيكاراجوا عام ١٩٧٩ ليلتقط الصور ويجري التحقيقات تحت شعار « وظيفتي التقاط الصور لا اتخذ المواقف » - لكنه عندما ينغمس في الاحداث ويجد زملاءه يتساقطون قتلى في ظل الصراع اللااخلاقي بين الثوار وحكومة سوموزا تتحول رؤيته الوظيفية ويبدأ في النظر الى الاحداث بطريقة اعمق وافضل .

يهودي غالبا !!

والغريب ان هذه الافلام حاولت من خلال شخصية « الصحفي » ومحاولته البحث عن الوحدة والتماسك في عصر لا وحدة فيه ولا تماسك - ان يتخذه دعامه للاعجاب بالشخصية اليهودية فاغلب ابطال هذه الافلام من اليهود الذين يصورون لنا عالما تنهاوى فيه القيم والمثل !! انهم يدعون الامانة مهما كان فيهم من صفات اخرى ..

يقفون مع الانسان في مواجهة قضايا المصيرية .. يهتمون بكشف النقاب عن سلبيات العالم الاسلامي والعربي .. !! ويواجهون العالم شرقه وغربه بعناصر الادانة ولا يتجاهلون الا « دور اسرائيل » في تغذية الصراعات الدولية مع اختلاف اتجاهاتها بالسلاح والخبرات المتقدمة في مجال الخراب والدمار !!

والصحفي اليهودي الذي يجعل شغفه بحب المغامرة والاثارة ويحظى من المشاهد بمزيد من الارضاء هو روبرت في (الحياة للحياة) دافيد لوك (في مهنتي صحفي) والغريب ان مؤلف هذا الفيلم يجعل دافيد لوك يتحلل شخصية يهودي اخر هو تاجر السلاح دافيد روبرتسون ويجعل يهودية ثالثة ترفع شعار المواجهة ضد الزيف في وسائل الاعلام هي راشيل زوجة دافيد لوك .. وهو الصحفي اليهودي الصهيوني اروين شو في فيلم (البقاء) الذي يصفه الناقد جوزيف جنسترن بقوله « ان السبب الوحيد الممكن لانتاج هذا الفيلم هو ان يكون قصيدة يزجى فيها المديح « لاسرائيل » الا ان الفيلم لا يحقق الهدف المطلوب منه لانه تحول الى دعاية رخيصة فالعرب يظهرون فيه دائما كجماعات من الغوغاء الذين يعيشون في فوضى والذين يعانون

شعورا بالنقص ، اما الاسرائيليون فيظهرون في الفيلم دائما وهم يسرون بطريقة عسكرية وبخطوات منتظمة في شوارع مشمسة وجميلة على جانبيها الاشجار الخضراء الباسقة « !! ويظهر ايروين شو في الفيلم كصحفي يجري مقابلات مع زعماء « اسرائيل » ويلقى عليهم اسئلة ساذجة تجعله يبدو عبدا لهؤلاء الزعماء الذين يجيبون عنها بكلام معروف ومعاد^(١) .

وفي فيلم مفقود الذي يعتبره نقادنا العرب نقطة البداية لهذا الاتجاه السينمائي يلتقط مخرجه اليوناني الاصل كوستا جافراس قصة صاغاها المحامي اليهودي توماس هاووزر في كتاب بعنوان « اعدام شارلز هورمان » وتشارلز هورمان هو الصحفي اليهودي الذي عرف اكثر مما ينبغي عن الدور الذي لعبته الولايات المتحدة في الانقلاب العسكري في شيلي فكان مصيره الموت وعندما يبدأ والده آدموند هورمان في البحث عنه وهو لا يعلم انه قد اعدم يقدم لنا جافراس الشخصية اليهودية التي تحمل معنى الحكمة والتحول المنطقي الرزين من الاغلبية الصامتة الى المواجهة الشجاعة للنظام الامريكي . . في نفس الوقت يحيط هذه الشخصية بشخصيات يهودية اخرى لا تقل شجاعة وقدرة على المواجهة منهم (دافيد) صديق تشارلز الذي عايش المأساة في شيلي و « كيث نيومان » الصحفية الجريئة التي تتابع مع الاب مسيرة بحثه^(٢) - ومسيرة الشخصية اليهودية تنعكس ايضا سواء من خلال الشخصيات الرئيسية أم الفرعية في احداث افلام (عام الحياة الخطرة) . (تحت النيران) . . وتصل الى اقصى تفاعلها في فيلم (حقول القتل) عندما تحتضن قصة الصحفي اليهودي سيدني شاينبرج مراسل جريدة نيويورك تايمز والمعروفة بنفس اسم الفيلم لتصور من خلالها قصة اليهودي الامين لعقيدته الوفي لصداقته فمن اجل صداقته لمرشده الكمبودي الذي اختفى اثناء الصراع بين الخمير الحمر والشيوعيين نراه يقلب روتين حياته رأسا على عقب ويفعل كل شيء غير متوقع الحدوث . . بل يسافر ويرحل ويبحث ويتعرض للاخطار من اجل العثور على صديقه الكمبودي . .

كان « حقول القتل » يساير الاتجاه العام الذي انتهجه منتجه دافيد بوثمان في مناصرة الشخصية اليهودية سواء من خلال مناصرتها بمنطق صهيوني متعصب كما

حدث في فيلم « عربات النار » او من خلال تشويه العرب والمسلمين كما حدث في فيلم « قطار منتصف الليل » والمؤسف ان ناقدة عربية في مجلة عربية وصفت هذا المنتج في مجال تعليقها على فيلم « حقول القتل » بقولها : « منتج بهذه العقلية السينمائية المتفتحة لابد وان يكون اختياره للاعمال التي يقدمها نابعا من منطلق التفوق الفني غير عابء بالريح والخسارة وقصص الافلام التي ينتجها لابد وان تعالج مشكلة من المشاكل الاجتماعية العالمية !!! »

المسلمون ومبدأ التصيد

وفي وضوح شديد ينعكس تأثير الصهيونية على اغلب الافلام التي عاجلت الصراعات داخل الدول العربية والاسلامية . . وهذا لا يعني ان اعتزازنا الشديد لعروبتنا واسلامنا ان نولي ظهورنا للصراعات المعاصرة التي يعايشها العالم الاسلامي والعربي بحيث نتجاهلها او نقلل من شأنها او نتغاضى عن سلبياتها فمثل هذه النظرة الضيقة الافق لا تتفق مع روح تراثنا العربي نفسه . . وهو الذي افاد من ثقافات الامم الاخرى ومعارفها ، ولكن عندما يصبح مبدأ التعصب الكريه ضد العرب والاسم هو المبدأ ويصبح « التصيد » للاحداث القديمة يمثل ظاهرة . . هنا يجب ان نتوقف لنعرف طبيعة ما يجري حولنا بفطنة وحساسية .

وعلى هذا الاساس قد نتجاهل الدور الصهيوني الدعائي لفيلم مثل - البقاء - وقد نختلف مع انحياز المخرج الالماني فولكر شلوندراف مع بعض اطراف الصراع في لبنان في فيلمه - المزور - ولكن هذا التجاهل او الاختلاف لابد وان يتحولا الى رفض تام للرؤية التي يتبناها المخرج الامريكي ريتشارد بروكس عندما يضع العالم الاسلامي كله في « بؤرة » هجومه محاولا استغلال الثورة الايرانية منطلقا لهذا الهجوم في فيلمه « الخطأ صواب » .

وقد يكون غريبا بالنسبة للبعض ان نجد حتمية في مناقشة فيلم مثل « غاندي » لريتشارد او تنبرو وربطه بمبدأ التصيد المعادي للاسلام . . فالحقيقة التي لا يجب تجاهلها هي ان الفيلم في الوقت الذي صور قصة غاندي وسياسته في عدم العنف في

مواجهة الاخطار كان جديرا بكل تقدير بالنسبة للكثيرين الا ان هذا التقدير سرعان ما يتزعزع عندما نكتشف بعض الاهداف الخفية من وراء تصوير شخصية هذا الزعيم العظيم .

كان « غاندي » ينادي بان يعيش الهندوس والمسلمون والمنبوذون والمسيحيون واليهود كشعب واحد على ارض الهند ، ويرفع شعار بوجوب ان تكون قضية كل طائفة قضية لجميع الطوائف مادامت هذه القضية عادلة في ذاتها ولكن كانت هناك حتميات وملابسات سياسية واجتماعية ودينية وجغرافية تعزز التقسيم بين الهندوس والمسلمين . . والفيلم يحاول تجاهل هذه الحتميات ليظهر المسلمين باعتبارهم دعاة انفصال وتفرقة وجاء تصويره لشخصية محمد على جناح زعيم رابطة الاسلام (مسلم - ليج) وللجماعات الاسلامية المناصرة له بشكل يوحي ان الدعوة الاسلامية عمادها الكراهية واثارة التعصب - رغم ان سماحة غاندي التي جعلته يدافع عن المسلمين حتى لقي حتفه على ايدي شاب من المثقفين الهندوس لم يغفر له دفاعه عن المسلمين وهو ما يعني ان غاندي مات ضحية للاسلام والمسلمين . . ويأتي توقيت ظهور الفيلم في وقت لا يدع مكانا لحسن النوايا خاصة وان مخرجه او تنويره كان له دوره السابق كمثل ومخرج في مهاجمة الشخصيات الاسلامية والعربية في افلامه (البرعم) اخراج المخرج الصهيوني اوتوبر بمنجر « ونستون الصغير » من اخراجه . .

ومن الامور التي تؤكد طبيعة التصيد للاحداث الاسلامية قديمها وحديثها لصبها في فترة الثمانينات ظهور فيلم عام الحياة الخطرة للمخرج الاسترالي بيتر وير . . فالفيلم يستغل الصراع بين المسلمين والشيوعيين في اندونيسيا في منتصف الستينات ليس من اجل مناصرة طرف ضد اخر ولكن لوصم اكبر دولة اسلامية في العالم بالتخلف والبدائية ومن خلال حدث يعود الى الورا اكثر من عشرين عاما وفي وقت يشهد فيه العالم صراعا بطوليا للمسلمين في افغانستان ضد قوى القهر ووسط تعمية اعلامية غربية مقصودة . . والغريب ان من وعى بأهداف فيلم - عام الحياة الخطرة - اثناء تصويره كانت الاقلية المسلمة في الفلبين . . فبينما كان بيتر وير يكمل تصويره في احدى القرى المسلمة في مقاطعة (Qujapo) في العاصمة مانيلا تلقى مع

طاقم التصوير بيان احتاج من مسلمي الفلبين يحذرون من الدلائل التي تؤكد ان الفيلم يبغي تشويه الاسلام في اندونيسيا وفي اعقاب تجاهل هذا البيان قامت مظاهرات اسلامية شملت اكثر من ١٠٠٠٠ مسلم فلبيني تظاهروا غضبا ضد الفيلم ويتعجب الصحفي اليهودي مارك فيلد في مقاله المصور بمجلة بيبول الامريكية من هذه المظاهرات الضخمة التي قامت بها اقلية لا يزيد عددها على حد تعبيره عن ٢٪ من سكان الفلبين .

ومرة أخرى تتابع الصحافة الفنية في البلدان العربية هذا الفيلم دون تقييم حقيقي بل ان هناك بعض الافلام احتفلت به وبمخرجه رائد السينما الاسترالية والذي احتضنته السينما الامريكية لتقدم من خلاله بعض الافلام المشكوك في اتجاهاتها .

وبهذا نكون قد عرضنا بايجاز لاسلوب هذه الافلام في تصوير ما تعرضت له من صراعات دولية .. صحيح ان هناك عناصر اخرى لا يعطينا الحيز الضيق فرصة التعامل معها مثل دور هذه الافلام في تصوير الوطنيين من ابناء البلدان المتصارعة وغيرها من العناصر التي تحتاج منا الى موضوعات اخرى .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



المراجع

- (١) انظر مقال اضواء على السينما الاسرائيلية (سعد الدين توفيق) مجلة الهلال ، العدد الخامس « مايو سنة ١٩٧٠ » .
- (٢) انظر مقال كوستا جافراس بين حنا ك وعقيدته السرية (احمد رأفت بهجت) مجلة البيان الكويتية العدد ٢١٥ فبراير سنة ١٩٨٤ .

الشيخونى

أوحتية الرفض

د. يحيى عبد
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

واحدة من اهم ما تحفل به المأساة اليونانية من مزايا ، في القرن الخامس قبل الميلاد ، هي القدرة على تشكيل وتجسيم وتثبيت بعض المواقف الانسانية ، بحيث نجدها تخرج عن حيز الاسطورة التي تنتمي اليها ، وتتعدى حدود الاطار التاريخي الذي وقعت فيه ، وتتجاوز ما يحوطها من ظروف دينية واجتماعية او غيرها .

تلك المقدرة التي ملكها الشاعر الدرامي في ذلك الزمن البعيد ، وافصح عنها من خلال تعامله مع نوع من النشاط الابداعي تتحد فيه عناصر ادبية وفنية على الامساك بلحظات انسانية فذة ، واعادة تكوينها بما يضمن لها الثبات وبقاء التأثير ، لهي جديرة بان نتوقف عندها من حين لآخر . فدراسة الكلاسيكيات تسعى ، ضمن

ما تسعى ، الى الكشف عن تلك المواقف العبقريّة في تاريخ ارادة الانسان . والمأساة اليونانية ، بطبيعتها الدرامية ، اي لكونها تنطلق من احداث عصيبة ، وتتمركز حول ردود الفعل الانساني حيال هذه الاحداث ، تأتي في مقدمة ما يساعد على هذا الكشف . قد لا يزال يشوب اخذنا بهذه الدراسات نوع من التصور العقيم لرفاهية الفكر او اكااديمية المعرفة . غير ان الاحساس بضرورة الكشف هذه يقف ، وحده ، كافيا لتقدير ما تنطوي عليه الكلاسيكيات من اهمية . انها ، باختصار ، تدفع بنا الى مواجهة الواقع الانساني في صورته الكلية ، مما يحفظ لنا مزيدا من اضاعة الوقت والجهد في محاولة الاقتراب الى اعتاب هذا الواقع .

واذ نعاود الحديث عن المواقف الانسانية الثابتة ، فقد يقول قائل ان مثل هذه ليست قاصرة على ما نشاهده من افعال الابطال والبطلات في المأساة اليونانية . ان قصص التوراة وروايات الاولين وما يفيض به وجدان الشعوب عامة ، في مجال تصوير الفعل الانساني ، ليمدنا ، دوغما ريب ، بأشباه تلك المواقف . ثم ان الاعمال الدرامية ليست اكثر من مجرد معالجات فنية - ادبية لوقائع (اسطورية كانت ام تاريخية) يمكن ، او امكن بالفعل ان تشكل ادبيا خارج حدود الفن الدرامي . فلماذا ، اذن المأساة اليونانية على وجه الخصوص ؟ سوف ابدأ بطرح الموافقة على هذا القول . ولكن تبقى ملاحظات ثلاث :

اولها : ان الموقف الانساني ، حتى مع الاعتراف بإمكانية وضوح ما ينطوي عليه من شمولية المعنى ، في غير الدراما - اذ ان الملاحم والقصائد الغنائية والشعر التعليمي بل وبعض الكتابات الفلسفية ، ناهيك عن اعمال النحت والتصوير ، قد عانقت او لامست احداثا اسطورية على نحو بالغ التأثير - الا انه يظل مفتقرا الى ما اسميناه بالقدرة على التجسيم .

ثانيا : تتبع تجسيم الموقف ، بالضرورة ، خاصية درامية اخرى ، وهي ان عرض الحدث الدرامي ، على يد الشاعر البار ، يخلق فينا الشعور بوجود حدوث ما حدث ، فلنحاول تبسيط ذلك تفصيلا . موقف الرجل الذي يقع بين احد

خيارين - اما العاطفة او الواجب . هذا الموقف النمطي الذي يتكرر في عديد من القصص قديما وحديثا ، والذي نصل بما يطرحه من تعارض الى صراع بين القلب والعقل ، او بين الانا والآخرين او بين سلوكين احدهما يتميز بالبرقة والعطف - والاخر يقضي بالصلابة والقسوة ، او الى ما هو اكثر من ذلك تعقيدا ، دراميا ، فان تجسيم هذا الموقف داخل حدث خاص وازاء ظروف خاصة يصبح ، بلا شك ، اشد تأثيرا . غير ان الامر لا يتوقف عند هذا الحد . وانما يمكن القول بان هذا الرجل بعينه وفي مواجهة هذه الظروف بعينها كان لابد وان يختار هذا دون ذاك : ان يضحي بالعاطفة - مثلا - من اجل الواجب ، او العكس . هذه اللابد . في اعلى درجاتها ، تنتقل بنا من مدار الخيال القصصي الى مدار اخر ، هو الدرامي ، حيث ندرك ان ما حدث كان امرا لا مفر منه .

ثالثا : وفي ذلك المدار الاخير ، يتولد الاحساس باننا ، على نحو ما ، ننتمي انسانيا الى تلك الضرورة التي دفعت بالبطل الى اختياره . واعني الانتهاء المشاركة . هل هذه اللابد تسد امامنا كل المنافذ لان يدبر الامر على نحو مخالف ؟ على ان نقرر غير ما قرره البطل ؟ اذا كانت الاجابة الدرامية تحول دون تصور البدائل ، فان الاحساس بما يقضي به الفعل من ضرورة يبعث فينا حدا من الالتزام ، والا فقد حكمنا على انفسنا باننا على قدر ادنى مما ينبغي ان نكون عليه . لابدية الفعل الدرامي ، اذن ، تصبح حافزا للانسان ان يراجع نفسه ، وان يحدد مسلكه ، وان يعيد النظر فيما هو عليه . اللافتكاك هو بمثابة صوت يسخر منا ويهزأ بنا اذا ما اعوزتنا الحيلة واستبد بنا العجز .

عند هذا الفهم ، يمكن القول ، ايضا ، بان المأساة اليونانية ليست ، كما قد يتصور ، مرآة لعرض واقع انساني ينتهي الى ما يمكن ان يستثيره فينا من العبرة والموعظة . من حيث انه لو لم يكن البطل قد فعل ما فعل ، وكف ، في اللحظة المواتية ، عن الاقدام عما اقدم عليه ، لكان من الممكن ان ينتهي نهاية اخرى - غير مأساوية بطبيعة الحال . هذا يصح داخل الاطار الخارجي لما تشير اليه الدراما من

المغزى الاخلاقي ، لكنه ليس كذلك ولا يحسن ابدا ان يستقر باعتباره المعنى النهائي لما يعرض علينا من وقائع ونهايات مأساوية . اخلاقيا ، ربما يجدر بنا ان نتجاوب مع ما تقدمه الجوقة ، احيانا ، من تعليق اخير على ما حدث ، وهو ما يتصل بالدرس المستفاد . والحق اننا لا نقوى على ان نجرد المأساة اليونانية من واعزها الاخلاقي . الدراما الجادة ، برمتها ، يصعب ان تعدم هذا الواعز . فالفعل الانساني المرتبط بالدافع لا يمكن ان ينظر اليه بمعزل عن الاخلاق . الدراما الا اننا في المأساة اليونانية ، كما في اي دراما جادة ، نعلو فوق حدود المقاييس المألوفة والمستمدة من المبادئ الاخلاقية . باختصار فانه ، كيفما نرقي الى ذلك الشعور بالانتماء الى البطل المأسوي والى ادراك المعنى الكامن في التراجيديا ، علينا ان نتجرد ، ولو الى حين من الاخلاقيات العامة . او ليس الارتقاء ، في حد ذاته عملا اخلاقيا ؟ تختلط مفاهيمنا عن اللاأخلاق والاخلاق الى الحد الذي تتلاشى فيه عند علامة مميزة هي الضرورة او « اللابدية » المأساوية . كان لابد وان يحدث هذا ، بصرف النظر عما يمكن ان تدل عليه هذه اللابدية من اخلاقية او عدمها . واخيرا ، فصفة درامية على الاقل ، البطل المأساوي هو اخلاقي حينما اسلم نفسه الى تلك الضرورة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

انتيجوني : الملخص

ترفض انتيجوني ابنة اوديب الملك من زوجه وامه يوكاستا الانصياع الى الامر الذي اصدره كريون حاكم طيبة وخاها في نفس الوقت ، وهو الخاص بعدم السماح ان توارى جثة بولينيكيس التراب ، على حين تقام المراسيم اللائقة لدفن اخيه اتيوكليس انه امر يفرق ، بوضوح بين الاخوين القتيلين ، كل منهما بيد الآخر . ولا يحمل في معناه اكثر من وجود ان يلقي الاول جزاء هجمته الشرسة على مدينته . عندما قاد جيوشا سبعة ، رغبة في الاستيلاء عليها . لقد كان يسعى لان يسترد حقه في ان يحوز على عرش طيبة عنوة ، بعد ان خدعه شقيقه فلم يف بما اتفقا عليه منذ البداية ، بان يتناوب كل منهما مهمة الحكم لمدة عام واحد . غير ان تلك الخدعة لم تكن فيما يبدو

مبررا كافيا لان يحمل بولينيكيس تلك الحملة الضارية ضد شعبه . على اية حال ، فقد كان قرار عدم الدفن تنديدا وتهديدا لكل من يخرج عن القانون اويسيء الى الوطن . وهو قرار ارتضاه اهل طيبة ، باعتباره امرا يتصل بسياسة الحاكم الجديد ، والتي كانت تهدف الى اقرار الامن واحكام السيطرة ، خاصة وان طيبة قد خرجت لتوها ، من حرب عاتية كادت ان تقضي عليها . غير ان انتيجوني لا تأبه لمثل هذه الاعتبارات ، ولا تقيم وزنا لاي مغزى يمكن ان ينطوي عليه الامر الملكي . فهي لا ترى امامها الا واجبا واحدا عليها ان تؤديه : دفن الاخ . وعند تطور الحدث سرعان ما تكشف عن فعلتها التي اقدمت عليها ، وهي محاولة ان تهيل التراب على الجثمان العاري . ثم لا نلبث ان نستمع الى اعترافها وانها قد جرؤت على ذلك لاعتقادها الجازم بانها انما تستجيب لما يميله عليها شعورها القوي بضرورة الدفن . وان قوانين السوء تدعوها الا تنهون في انجاز هذا العمل . انها قوانين لا ينبغي ان تعلق عليها اية احكام يصوغها البشر . واذا يغضب كريون غضبة عارمة ، يعلن حكم الاعدام عليها ، وتذهب محاولة ابنه هايمون ، وهو خطيب انتيجوني ، في اقناعه بالعدول عن ذلك الحكم عبثا . غير ان تحذيرات تيرزياس الكاهن من سوء ما صنع تدفع بكريون لان يبدي مخاوفه وان يرجع عن امره بقتل الفتاة كما يصدر تعليماته بدفن جثة الاخ المنبوذ . لكن ذلك يأتي متأخرا . فقد شنقت انتيجوني نفسها ، وانتحر هايمون هو الآخر تحت قدميها ، ثم ها هي الام يوريديكي ، حين تسمع خبر موت ولدها ، تتسلل في صمت لتقضي بدورها ، على حياتها . وهكذا يجد كريون نفسه غارقا في دماء احب الناس اليه فيبيت مغلوبا مدحورا .

هذا هو الموجز القصصي الذي يبين عنه الحدث الدرامي في المأساة السوفوكلية . ويجدر بنا ان نعرض لبنائها ، وفقا للتقليد الكلاسيكي ، من حيث تعاقب الغناء والحوار في مشاهد متتالية تحكمها استمرارية وتنبعث منها واقعية فلا غمك الا قبولها والاقتناع بها .

أنتيجوني : البناء^(١) وواقعية الحدث

الاسطر ١ - ٩٩ : (المقدمة) اي المشهد الذي يسبق دخول الجوقة ، وتظهر فيه الشقيقتان أنتيجوني وايسميني ، ليتبادلا الرأي حول مسألة اعتزام الاولى ان توارى جثة اخيها .

الاسطر ١٠٠ - ١٦١ ، وهو الجزء الذي يمثل الغناء الاول للجوقة عند دخولها (اغنية الدخول) . والجوقة ، في هذه المسرحية ، تضم لفيفا من شيوخ طيبة .

الاسطر ١٦٢ - ٣٣١ ، وهو ما نعرفه بالفاصل التمثيلي الاول ، والذي ينقسم الى حوار يدور بين كريون والجوقة (١٦٢ - ٢٢٢) ، ثم بين كريون والحارس والجوقة (٢٢٣ - ٣٣١)

الاسطر ٣٣٢ - ٣٨٤ : اول غنائية للجوقة بعد ان اخذت مكانها على الاوركسترا . ونلاحظ ان الاسطر الاخيرة (٣٧٤ - ٣٨٤) تعبر عن الاشارة لدخول أنتيجوني .

الاسطر ٣٨٥ - ٥٨١ : (الفاصل التمثيلي الثاني) ، ويتمضن ما يأتي :
الجوقة : الحارس ، أنتيجوني (٣٨٥ - ٤٤٥) ، كريون ، أنتيجوني ، الجوقة (٤٤٦ - ٥٢٦) ، ايسميني ، كريون ، أنتيجوني ، الجوقة (٥٢٧ - ٥٨١) .

الاسطر ٥٨٢ - ٦٣٠ : (الغنائية الثانية) ، وكما هو الحال في الغنائية الاولى ، نلاحظ ان الاسطر الاخيرة منها (٦٢٨ - ٦٣٠) تدل على وصول هايمون .

الاسطر ٦٣١ - ٧٨٠ : (الفاصل التمثيلي الثالث) ، ويتضمن : هايمون ، كريون ، الجوقة (٦٣١ - ٧٦٣) ، كريون ، الجوقة (٧٦٤ - ٧٨٠) .

الاسطر ٧٨١ - ٨٠٧ : (الغنائية الثالثة) ، والاشارة ، في نهايتها (٨٠٧ - ٨٠١) ، الى دخول أنتيجوني مقادة الى الموت .

الاسطر ٨٠٨ - ٩٤٣ : (الفاصل التمثيلي الرابع) : يبدأ بما نعرفه

بالكومرس ، اي النواح المتبادل بين انتيجوني والجوقة (٨٠٨ - ٨٨١) ، ثم الحوار بين كريون ، انتيجوني ، الجوقة (٨٨٢ - ٩٤٣) .

الاسطر ٩٤٤ - ٩٨٧ : (الغنائية الرابعة) .

الاسطر ٩٨٨ - ١١١٤ : (الفاصل التمثيلي الخامس) ، وينقسم الى : تيرزياس ، كريون ، الجوقة (٩٨٨ - ١٠٩٠) ، كريون ، الجوقة (١٠٩١ - ١١١٤) .

الاسطر ١١١٥ - ١١٥٣ : (الغنائية الخامسة) .

الاسطر ١١٥٤ - ١٣٥٣ : (اغنية الخروج) ، اي خروج الجوقة . لكنه ، في هذه المسرحية ، يمثل كذلك المشهد النهائي اجمالا ، ومن ثم يتأرجح بين الغنائية والحوار : الرسول ، الجوقة (١١٥٤ - ١١٧٩) ، يورديكي ، الرسول ، الجوقة (١١٨٠ - ١٢٤٣) ، الجوقة (١٢٤٤ - ١٢٥٦) ، اشارة من جانب الجوقة الى دخول كريون حاملا بين ساعديه جثمان هايمون (١٢٥٧ - ١٢٦٠) ، كريون ، الجوقة ، كريون (١٢٦١ - ١٢٧٧) ، الرسول (١٢٧٨ - ١٢٨٣) ، كريون (١٢٨٤ - ١٢٩٣) ، الجوقة ، كريون ، الرسول (١٢٩٤ - ١٣٤٤) ، غناء الجوقة وهي في طريق الخروج (١٣٤٨ - ١٣٥٣) <http://Archivehe>

وبعد ، افلا ينبعث من هذا الايقاع المتوازن ، من هذا التشكيل الجمالي المحكم ، من هذا البناء المغلق ، من تلك الحركة المنضبطة ، من دخول وخروج الممثلين من غنائيات الجوقة ، من تفاعلها وانفعالها فهي فرحة تارة ، لخلاص الوطن من الدمار الذي كاد ان يودي به وهي ، تارة اخرى ، اسفة لما لم بانتيجوني من نائبة ، ثم هي ، مرة ثالثة ، مشفقة على كريون الذي لاحقته النكبات - اولا تنبعث من كل هذا نفحات تؤكد الشعور بان الحدث الذي نشهده انما يخص واقعا انسانيا لا غلو فيه ، وان ادوار المسئولية عما وقع ، وان كانت تعود الى تاريخ قديم ، وتؤول الى طبقة خاصة ، هي نفس الادوار التي قد يؤديها البعض منا في زمننا هذا ؟

واقعية الحدث التي تصدر عن التشكيل والاداء ، تتوافق معها وتدعمها

مقومات اخرى : عقيدة اليونان القدماء في الدفن . ولنفس الشاعر (سوفوكليس)
مأساة اخرى هي اياس ، يطرح فيها نفس المبدأ الذي يتأسس عليه الرفض
الانتيجوني : فثمة خلاف حول ما اذا كان لابد وان يدفن اياس ، بعد انتحاره ، ام ان
عقابه يستوجب حرمانه من تأدية ذلك الطقس . ولا اريد ان اتوقف عند الجانب
العقائدي الذي يكتنف الالتزام بمواراة جثة الميت التراب (او حرقها) لكن اهانة
الفقيد او التمثيل بجثمانه يعد في حد ذاته عملا لا انسانيا ، وينفي وجود القدر الادنى
من المسلك المتحضر ، وذلك بصرف النظر عما تقضي به تعاليم السماء بعد الحوار
الصاخب بين طرفي الصراع في اياس حول هذا الاشكال (اجا نمون وتكروس) في
المشهد الاخير من هذه المسرحية لا نلبث ان نقف تماما على حقيقة الجوهر الحضاري
الذي اعنيه ، كما تبين عنه مناقشة اوديسيوس الهادئة :

« لقد كان اياس من اشد الناس عداوة لي منذ ظفرت دونه بسلاح
اخيل ، ومع ذلك فمهما يكن رأيي في وبغضه لي ، فلن
اجيب على ذلك باهانتة حين انكر انه كان اشجعنا جميعا ،
نحن الذين اقبلوا لحرب طروادة لا استثنى الا اخيل . واذن
فانك حين تهنيه تأثم لانك لا تهنيه وحده ، وانما تهين معه
قوانين الالهة . اذا صرع بطل من الابطال كان من الاجرام
ان تسوئه ولو كان موضع بغضك وعدائك »^(٢) .

ورغم التذكير بالالهة وقوانينها ، ورغم التركيز على بطولية اياس فان
اوديسيوس ، بصفة عامة ، يريد ان ينقل الى صاحبه افكاره عن السلوك المتمدين
الذي يجب اتباعه .

امر اخر ، صراع السلطة في طيبة ، وما ينشأ من الفرقة ثم ما ينتهي اليه من
تلك الحملة اليائسة والفاشلة لغزو المدينة ، يضفي دون ريب على المأساة مزيدا من
الواقعية ، نحن وان كنا لا نستطيع ان نمسك بتلابيب التاريخ السياسي لتلك الفترة
السحيقة القدم ، فان تصور ابعاد هذا الصراع يتيح لنا امكانية تفهم الدوافع من وراء

الافعال ، ويدفع بنا الى قلب الواقع الذي يتمخض عنه الحدث المأساوي . اولا تبدأ الجوقة غناءها بالحديث عما حدث مؤخرا على ساحة طيبة ؟ او ليس عقاب بولينيكيس بحرمانه من الدفن ينسب اصلا الى ذلك التناحر السياسي ؟

امر ثالث : مشكلة التعارض بين نوعين من القوانين ، احدهما يتسم بالثبات والبقاء رغم كونه ، او بالاحرى لانه غير مدون والآخر لا يستمد صلاحيته الا من عقل صانعه . اذا ما وضعنا جانبا الاطار الثيولوجي الذي يحكم النظرة الاولى الى هذا التعارض ، فان التأمل سرعان ما يؤدي بنا الى ما نسميه بحقوق الانسان ، والى ما تنطوي عليه الفلسفات قديمها ووسيطها وحديثها ، من الافكار التي تنشئ المساواة والاخاء والحرية ، وما تحت عليه من ضرورة الاخذ بها عند التشريع ووضع الدساتير . اولا تتأثر حياتنا ، في واقعنا اليومي ، بقدر ما يعمل به من هذه المبادئ والتي لا يخلو التصور ، حتى الان بانها ابدية او سماوية او ربانية او ما شئت من تسميات ؟

رابعا واخيرا ، فان ثمة عنصرا يتصل بالمفهوم اليوناني عن توارث اللعنة ، وان الفعل الانتيقوني ليس الا امتدادا لما يفرضه الوراثة من خلق وعمل . الابنة تشبه اباها وتسير على نفس الدرب المأساوي الذي ينتهي الى تدمير الذات . هذا ما تؤكد به الجوقة ، وما يدل عليه الحدث . انها ليست مجرد حركة عشوائية تملئها الاسطورة ، لكنها الضرورة التي تجعل من سلالة لابداكوس على ما هم عليه . انظر الى لقاء الاخوين (بولينيكيس واتيكليس) في سبعة ضد طيبة لايسخولوس حينما ياتي النزاع الاخير بينهما امرا حتميا تقضي به ضرورة اللعنة ثم لا تلبث هذه الضرورة وكأنها تعمل وفقا لقوانين صارمة ان تنتقل الى المعالجة الدرامية لتؤدي وظيفتها المثل من حيث تقرير ان ما كان لابد وان يكون .

وتعقبا على هذه النقطة الاخيرة ، فنحن كدارسين للكلاسيكيات لا يجب ان نغفل عن مجهودات علماء التحليل النفسي في مجال تفسير الاسطورة او المأساة على النحو الذي يتخذ فيه العمل الفني اداة كشف عن خبايا اللاواعي ، وكيف انها تحكم

افعالنا وتوجه حياتنا المعاشة مما يجعل الرفض الانتيجوني او غيره من انماط السلوك التراجيدي حقيقة انسانية تجعل من احتمال ان تداهنا في اي وقت امرا مشهودا .

كانت هذه باختصار بعض مقومات الواقع التي يتأسس عليها الحدث المأساوي في انتيجوني . وهي ، كما يمكن ان نلاحظ تكمن اصلا في الاسطورة بطريقة او بأخرى . ان هذا الواقع بعينه هو ما يمد انتيجوني البطلة بالظروف التي تحيل رفضها الى فعل متصارع . انها ، اي تلك الظروف ، هي الشروط التي كان يلزم وجودها لنشوب الصراع الدرامي . غير ان الصراع في انتيجوني ، كما في اية تراجيديا راقية ، لا يتغذى فقط ، على ما يتوفر لديه من اوضاع وملابسات ، لكننا هو ، كذلك يشتد ويقوى من مقاومة ما يكمن في هذه الاوضاع نفسها من ممانعات عقلانية تعمل ضده ، او بالاحرى ضد الحتمية التي يتولد عنها وينساق بها . على سبيل المثال ، حرمان بولينيكيس من الدفن هو ما يحرض انتيجوني على ان تسلك سلوكا رافضا . ومع ذلك فعلى الوجه الاخر نجد ان بولينيكيس كان عدوا لطيبة ، وقد جاء اليها غازيا ، معتديا - الشيء الذي استوجب عليه العقاب ، ومن ثم يأتي امر كريون بهذا الصدد عملا معقولا . اذ كيف كان يمكن ان يسوي بين الاخوين وان يعاملهما معاملة واحدة . يتبين لنا ، اذن ، ان نفس الواقعة ، الحرمان من الدفن ، هي التي تحت على الرفض وهي التي في الوقت ذاته ، تعمل على مقاومته . ويكشف لنا الحدث في انتيجوني عن عناصر تقف دون حتمية الرفض وتتحرك لابطالها .

عناصر ضد الحتمية :

اولا : في المقدمة (البرولوجوس) تحكي انتيجوني ، مباشرة ، ما انتهى اليه صراع اخويها ، وما كان من القرار الذي اصدره كريون ، وتعلن امتناعها عن قبوله ، يدور الحوار بين الشقيقتين ، هي وايسميني ، لنعلم ان الاخيرة تتخذ وجهة نظر مخالفة . انها ترى ، من جانبها عدم جدوى المواجهة او التحدي . فالانصياع اكثر لياقة ووجوبا لمن كانت في مثل وضعها ، وهونفس الوضع الذي تشاركها فيه اختها : فتاتان لا تملكان من اسباب القوة او السيطرة ما يبيء لهما امكانية المعارضة . انوثة

ضعيفة وسن صغير . كل هذا يدعو الى الازعان والاستسلام . تقول :
والان وقد مكثنا وحيدتين في اسرتنا فانظري اي اخرة سيئة
تتظننا اذا اجترأنا خارجتين على القانون ان نخالف امر
السلطان ذي القوة والبأس . فكري في انه ليس للنساء ان
ينصبين الحرب للرجال . وان الذين يأمرن اشد منا
قوة ، وان علينا ان نذعن لما يريدون ولو انه كان اشق علينا
واعظم في نفوسنا اثرا . اما انا فسأتوسل ما استطعت الى
الموت ان يغفروا خطيئي ، ولئن خنعت للقوة فانا
مطبعة لمن بيدهم السلطان . فانه من الخطل ان
يعرض الانسان لما لا يستطيع انقاذه .

مع اكبارنا واعجابنا بموقف انتيجوني المتمرذ ، الا انه لا يسعنا الا ان نقبل
تحوفات ايسميني من الاقدام على عمل ينطوي على مخالفة صريحة لما قضى به كريون ،
وتحذيراتنا لاختها من مغبة هذه المخالفة - باعتبارها اقوالا متزنة وسلوكا عاقلا .

ثانيا : مع بداية الفاصل التمثيلي الاول ، يعرض كريون ، بوضوح وثقة ،
منطق رجل الحكم والسياسة . ان صلاح الدولة لا يقوم الا بموضوعية الحاكم وعدم
التحيز والتعصب . المسؤولية الشرعية التي يمارسها تفرض عليه ان يكون متشددا فيما
يتعلق بالثواب والعقاب . والا يتهاون مع من اساء وجرم . وكريون اذ يندد بما صنعه
بولينيكيس ، فانه يكرر اعلان قراره بحرمانه من طقوس الدفن . وبان الجزاء رادع لمن
يعصي امره . ان ولايته لشئون طيبه تبدأ ، في الواقع ، باعلان هذا القرار الذي
يمثل ، في النهاية مقياسا لاختبار مدى قدرته على انفاذ مشيئة ومقدار ما سوف يظهره له
الرعية من طاعة وولاء . وتتكرر في حديثه كلمات عن حماية القوانين ومنفعة الوطن
وراحة المواطنين . انه يفرق بين نوعين من الحكام - ذلك الذي يغض النظر عن
يسيء الى الوطن بدافع الخوف والحذر ، والاخر هو من لا يحامل صديقا على حساب
خير الدولة وسلامها . « لن اخفي ما يحرق بالمدينة من خطر او يهدد راحة مواطني ولن

يكون صديقا لي من هو للدولة عدو» .

ثالثا : يتحالف مع هذا المنطق الذي يدعو الى الانتظام او الانضباط وهو مما يبدو ضروريا لبداية عهد جديد ، يتطلع الناس فيه الى استيعاب احوال معيشتهم بعد ان شهدوا حربا ضروسا ، منطق اخر تكشف عنه الجوقة بعد ان تعرض لنا رؤيتها لتاريخ الانسان وحضارته . هذه الغنائية تقف ، في حد ذاتها ، نموذجاً رائعاً للغنائيات الكورالية في المأساة اليونانية حيث تتجلى موهبة الشاعر في نظم مقطوعة تفصح على لسان افراد الكورس ، عن الرأي السديد والادراك الوقور لحركة الانسان ومكانته على الارض ، منذ ان وجد نفسه في مواجهة عنيفة مع قوى الطبيعة واستطاع ببراعته وذكائه ان يسيطر على هذه القوى ، وان يذلها لخدمته ويطوعها لمنفعته وان يحسن استغلالها لحسابه . من هنا ، كان الانسان هو اكثر المخلوقات حنكة واشدها دراية وابعدها حيلة - فقط هو الموت الذي لا يجد له مخرجاً . ومع ذلك فالمرء قد لا يحسن دوماً ، ان يمارس شيئاً مما اوتي من البراعة والخبرة . فهو قد يسعى الى الشر والضرر وقد يعتمد الى الاساءة والاذى . ذلك حينما يخرج عما اجتمع الناس حوله ، وما اتفقوا وتوافقوا عليه من ضرورة الاستمسك بقوانين الدولة وحسن الطاعة لاولي الامر . وتبدي لنا القيمة الفنية لهذه الغنائية ، اذا ما قلنا بانها تشد وفق وزن خاص يختلف عما يسبقها ويلحقها من حوار ، وانها تؤدي عبر حركة ايقاعية تتجه يمينا حيناً ويسارا حيناً اخر ، وان ثمة نغمات من الفلوت تصاحب كلماتها ، وتعمل على بث المشاعر وتشكيلها داخل سياق هذه الرؤية الفكرية . ان مبدأ النظام يتبلور ، درامياً ، من خلال الايقاع والحركة ، وهو المبدأ الذي تقرر الجوقة في نهاية انشادها ، صلاحيته واهميته من حيث انه يحكم نشاط الانسان فلا تجمع به مواهبه وقدراته ومن ثم يحيد عن المسار الصحيح في مجتمع المدينة التي ينتمي اليها . ودرامياً ، ايضا ينجح الشاعر في تجسيد حركة الخروج عن هذا المسار عندما تعقب انتهاء الغنائية ، مفاجأة ظهور انتيجوني يقودها الحارس الذي امسك بها وهي تعاود عصيانها .

رابعا : دخول انتيجوني ، على هذا النحو ، يحدد لنا عنصراً جديداً من

العناصر التي تتحالف ضد التمرد او الرفض فمهما يكن من الاعتبارات الحياتية المؤسفة التي تعيشها هذه الاميرة الشابة ، فاننا لا نستطيع ان نقرر بصفة نهائية صعوبة امكانية ان تعيش حياة مشرقة او على الاقل راقية انها بالرغم من كل شيء لم تنزل صغيرة وهي فيما يبدو ، تحظى باعجاب من حولها . ولا ننسى ايضا انها خطيبة هايمون ، ابن كريون ، الامر الذي يتيح لها فرصة اكيدة في ان تعيش موفورة الهناء . ما الذي يدفعها اذن لان تلقى بيديها الى التهلكة ؟ ماذا يحرك فيها تلك الرغبة المريضة في تدمير الذات ؟ لا شيء على وجه التحديد ، فيما عدا ما تدعيه من حب الاخ ، وواجبها نحوه . لكنه اخ ، على اية حال ، قد مات ، ولم يعد بوسعها او في مقدور اي شخص اخر ان يفعل من اجله شيئا . تقول انتيجوني في حديث لها يأتي في الفاصل التمثيلي الرابع انها قد فعلت ما فعلت لانها تؤمن بما تنطوي عليه العلاقة بين الاخ والاخت من تميز وخصوصية . فليس الاخ كالزوج او الابن . ان المرأة تستطيع ان تستبدل رجلا برجل . وكذا يمكنها ان تنجب ولدا يعوضها عن ولدها الفقيد . بينما هي اذا ما مات الابوان لا تقوى على ان تعوض اخاها الذي يضيع :

« فانظر اي بولينيس العزيز ماذا القى من جزاء على القيام بواجبي . ولكن قلوب اصحاب الفضيلة لن تبخل على باعجابها بي ورضاها عني . وفي انني لو كنت اما فقدت ولدها ، او كنت زوجا فقدت زوجها ، لما فعلت ما فعلت مخالفة ارادة الوطن ، ولو جدت من العزاء ما يحول بيني وبين اقتراف هذا الاثم . فان الزوج اذا فقد سهل ان يخلفه غيره ، وان المولود قد يعزي عن المفقود ولكن اذا استأثر القبر بمن منحنا الحياة ، فليس من الميسور التعزي عن الاخوان لذلك ايها العزيز بولينيس اترك على كل شيء ، وجروئت على كل شيء ، ولم اخش ان اقف مع كريون موقف العاصية » .

يتفق معظم الباحثين على ان الاسطر من ٩٠٤ الى ٩٢٠ ليست صحيحة ، وانها بما تحمل مع المعاني لا تتوافق مع شخصية انتيجوني من ناحية ولا تتماشى مع شاعرية

سوفوكليس من ناحية اخرى . نحن ندهش عندما تقول البطلة بانها لم تكن تضحى بنفسها من اجل اطفالها لو انها كانت اما ، او من اجل زوجها اذا ما كانت زوجا . مثل هذه المشاعر تصدمنا ، بل ويصدمنا اكثر تفسيرها الذي يتصف بالبرودة (٩٠٨-٩١٢)^(٣) ويكفي ان نشير الى ان جوته الذي يرى ان هذه العبارات لا تتناسب مع المزاج المساوي للمشهد يتمنى لو انها مقحمة ، ان التضحية التي تقدم عليها انتيجوني يصعب حقا ، ان تقوم على اساس هذا المبدأ (نوموس - ٩٠٨) . ذلك انه مبدأ لا يخلو من الخلل . ويذهب الدارسون ، ممن يتشككون في صحة هذه الاسطر ، وبالتالي يحققون لجوته امنيته الى ان هيرودتوس قد اورد في الكتاب الثالث (الفصل ١١٩) اراء مماثلة لما تنطق به انتيجوني ، على لسان زوجة انتافيرنيس . ذلك ان هذه المرأة عندما اختارت اخاها من بين افراد عائلتها الذين حكم عليهم بالموت ، لانقاذه ، اذ ان داريوس قد منحها فرصة انتقاء واحد من ذويها للابقاء على حياته راحت تبرر سلوكها على نحو ما نسمع من انتيجوني . هذه المطابقة التامة تدعو الى الافتراض بعدم ورود الاسطر المذكورة في الاصل الدرامي لسوفوكليس . الا اننا لا نستطيع ان نقطع بصحة هذا الشك . فلقد استشهد ارسطو ، في الريطوريقا (٣ ، ١٦ ، ٩) بالسطرين ٩١١ ، ٩١٢ . وبالإضافة فانه يصعب علينا ان نصدر حكما على حساسية القدماء فيما يخص العلاقات الاسرية ، من حيث انها قد لا تتفق مع حساسيتنا . يدلل احد الاساتذة بما يرد في الكستس من نقص واضح في العاطفة من جانب ادميتوس تجاه والده مما يخرج عن حدود اللياقة ، على ذلك الاختلاف الشعوري . ومع ذلك فلا تفوتنا الإشارة الى ان داريوس كما يقص علينا هيرودتوس ، قد ابدى دهشته لما سمع بأمر الاختيار المذكور وهو ما يعوق التأكيد على فارق الحساسية هذا . على اية حال ، ليس ما يهمنا الان هو التحقيق في هذه المشكلة النصية ، لكنها نود فقط ان نلاحظ ان ما تعلنه انتيجوني من دعوى الولاء لآخيها لا يتماسك تماسكا كافيا .

بعد القبض على انتيجوني مع بدء الفاصل التمثيلي الثاني ، لم يعد امامنا سوى ان نتابع توالي الاحداث التي سوف تؤدي الى النهاية المتوقعة اقول اننا نكاد نعلم منذ

البداية مصير هذه الفتاة . فقرارها في مطلع المسرحية لا يعطي لنا ، او لها ، فرصة ان نغير من الامر شيئاً . على انه داخل تلك الحركة الميكانيكية التي تدفع بالحدث الى ما سوف لابد وان يكون ، يجري صراع بين ما اسميناها عناصر تعمل ضد حتمية الرفض من ناحية ، وهذه الحتمية من ناحية اخرى . فلنستكمل عرضنا لمفردات الجانب الاول من الصراع .

خامساً : الحوار بين كريون وهاميون (الفاصل التمثيلي الثالث) يكشف عن سداد رأي الحاكم وقوة منطق حيال حديث الاستعطاف واصطناع الرشد والحكمة من جانب هاميون . ان الاخير لا يجد ما يستعين به من حجة سوى ان اهل طيبة يشفقون على انتيجوني ويستنكرون خفية او خلسة ما سوف يحقق بها من عقاب اليم اراده لها كريون . يقول انه قد استطاع ان يصغي الى ما تحدث به قلوب الناس . وان كريون لقسوته وصلابته عاجز عن ادراك ما يدور في النفوس من الاستياء والجزع وانهم يخشون الافصاح عن مشاعرهم المواجهة بين الرجلين تبدوا لنا ، في مجملها ، خارج الصراع الحقيقي ، اي انها تأخذ مكاناً على حدود هامشية . وجدير بالملاحظة اننا لم نلمس بعد قوة الارتباط الشعوري بين هاميون وانتيجوني . اعني ان انتيجوني لم تعلن حتى الان ، (ومتى فعلت ؟) عن شيء من هذا الارتباط . وسرعان ما يتخذ غضب الابن وجهاً مهزوزاً ، حينما يصفه الاب بانه انما يعمل لحساب امرأة . وهو اتهام يتكرر ، على الاقل ، ثلاث مرات . ونحن من جانبنا لا يسعنا سوى ان نعترف بصحة هذه الاتهام . (انظر الاسطر ٧٠٤ ، ٧٤٦ ، ٧٥٦ حيث تتردد الكلمة امرأة) . وبصفة عامة ، فان حديث هاميون ، رغم الانفعال لا يكاد يقوم الا على عبارات عامة وافكار مجردة عن العدالة والاعتدال وحسن المشورة والليونة . وهو يلجأ الى استعارة صور مستهلكة من الطبيعة كالاشجار التي تنحني امام الريح ، وتلك التي تقاوم فلا تلبث ان تقتلع او البحار الذي يسلم شراعه لاتجاه العاصفة فيقي نفسه شر الغرق الى اخره . وفي المقابل فان كريون يتمسك بمبدأ الحكم الذي لابد من الانصياع له . ان التسامح مع المنحرفين والمتمردين يقضي على الاحساس بالطاعة ، والتراجع يعني استفحال الفوضى (انارخيا) ، والسلطة ، وان اخطأت فعلى المواطنين الاخذ بأحكامها . انه

منطق يبدو رغم لهجة التعسف واضحة قويا . ونضيف ان هايمون مع ادعائه الهدوء والتعقل في اول الامر ، فانه قد اثرت جوانحه الى درجة التهديد بالانتحار ، وهو ما سوف يحدث بالفعل . وقد لا يتفق هذا مع ما كان يظهره من ثبات الوجدان لكنه لا يضفي صفة التناقض على شخصيته . ومع ذلك فانه يحدد ملمحا واضحا فيها الا وهو سهولة الاندفاع واسلام الذات الى اقصى درجات الانهيار .

سادسا : فاذا ما تجاوزنا المشهد التالي (الفاصل التمثيلي الرابع) ، وهو الخاص بظهور أنتيجوني في طريقها الى ملاقة حتفها ، وما كان من أمر حديثها ، موضوع الاشكال النصي الذي سبق الاشارة اليه ، ثم غنائية الجوقة التي تليه ، فاننا نكون بازاء مواجهة عنيفة أخرى بين كريون وتيرزياس . وهي تذكرنا ، على الفور ، بتلك التي جرت بين أوديب ونفس الكاهن في أوديب ملكا لنفس الشاعر (سوفوكليس) . في كلا الحالين يبدأ الكاهن هادئا ، حذرا ، وان يكن لا يتردد في الافصاح عما تنذر به أدواته ، وما تدل عليه فنون العرافة التي يتقنها من سوء الطالع وجهامة المستقبل . فاذا ما ووجه بالكران والاستنكار من جانب الملك - كريون أو أوديب - فانه لا يقوى ، عندئذ ، على أن يكبح جماح غضبه ، ولا يلبث أن يطلق لسانه معلنا تفاصيل ذلك السوء المرتقب والشر المتوقع . موقف يخضع ، فيما يبدو ، لميكانيكية درامية ، تجعل من العرافين والكهنة ، الذين هم على شاكلة تيرزياس ، أنماطا لا يكاد يعترها التغير . ومع ذلك ، فاننا ، على العكس من أوديب ، نلمح أن كريون - في أنتيجوني - سرعان ما يبدى خشية من تلك النذر التي يلقي بها تيرزياس في وجهه ، فلا يتوانى في مراجعة نفسه ، والشروع الفوري في العمل على الغاء أوامره وفقا لما ينصح به الكاهن وما تحثه عليه الجوقة . هذا التراجع ، وان أتى متأخرا من حيث موقعه داخل الحدث الدرامي - وقد كان لا بد وأن يكون كذلك - لا يحمل صفة التأخير ، اذا ما دققنا النظر في المشهد الذي يتضمنه . تيرزياس يظهر في ٩٨٨ ونذره تبدأ في ٩٩٨ وتنتهي في ١٠٣٢ ، ثم هو ينصرف في ١٠٩٠ ؛ كريون يبدى هواجسه ١٠٩٥ ، ويهرع لتنفيذ ما عقد عليه العزم في ١١١٤ . ومن ثم يتكشف لنا أن خطوات التراجع لا تستغرق أبعد مما تسمح به المسافة الزمنية بين ١٠٣٣ وحتى ١٠٩٥ . وما

يهمنا من ذلك حقيقة بطلان عقد المشابهة بين كريون وأدويب في موقف لقاء كل منهما مع تيرزياس . وأن الاول سرعان ما تحول عن عناده وتشدده . الأمر الذي يؤكد صفة العقلانية في مسلكه ، وأنه ، رغم صرامته الظاهرة ، راح ، بعد أن تسرب الجزع الى صدره ، يعمل على ابطال ما كان قد اتخذ من اجراءات .

الوقوف على شخصية كريون من هذه الزاوية ، يمثل ادانة للرفض الانتيجوني ، هذا بالاضافة الى كونه يجعل منه البطل المأساوي الاول بلا منازع ، نخطيء اذا ما قصرنا نظرنا الى كريون على اعتباره ديكتاتورا مسرفا في التعنت بالرأي ، صلب الرجس ، شديد الغطرسة . صحيح أنه كان حريصا على الاستمساك بمبدأ الطاعة للسلطة من أجل نفع الدولة أكثر من اللازم ، ربما ، لكن علينا أن نضع في تقديرنا الظروف الراهنة وقتذاك ، والتي كانت تستوجب درجة من التشدد حتى وإن جره ذلك الى شيء من القسوة . ويمكن القول أن تمرد أنتيجوني قد جاء في وقت غير مناسب تماما لكريون . اذ أنه كان حديث العهد بالولاية من ناحية ، ولأن الحرب التي عصفت بطييه قد وضعت ، للتوقف ، أوزارها من ناحية أخرى ، وفي هذا الصدد أعتقد أن الفرنسي جان أنوي قد استطاع أن يضع يده على تلك الشخصية عندما قدم لها على النحو الآتي :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهذا الرجل المقتول ، بشعره الأشيب ، الذي يتأمل هناك بجوار وصيفه ، هو كريون ، الملك ، بوجهه تجاعيد ، وهو تعب ، انه يلعب لعبة صعبة : هي قيادة الرجال . وقد كان يحب الموسيقى قبل ذلك في عهد أدويب ، حين لم يكن الا الشخصية الأولى في الحاشية ، وكان يحب الكتب الجميلة ، والتجوال الطويل بين الحوانيت الصغيرة التي تباع الآثار في طيبة . ولكن أدويب وولديه قد ماتوا ، فترك كتبه وأشياءه ، وشمر عن أكمامه وأخذ مكاهم . وعندما يحس أحيانا بالتعب في المساء ، يسائل نفسه : أو ليس من العبث قيادة

الرجال ؟ أليست هذه مهمة بشعة حقيرة يجب أن يتركها لآخرين أكثر منه غلظة وأشد صلابة ؟ ثم تجدل له في الصباح مشاكل محددة يتعين عليه حلها ، فينهض هادئاً ، كعامل يقف على عتبة نهاره » . (٤)

صحيح أن الشخصيات البطولية عند أنوي تأخذ طابعاً أقرب الى العادية ، وذلك بعد أن يسبر الشاعر أغوارها ويستطلع لحظات ضعفها ويختبر مدى صلابتها ، بحيث تفقد بعضاً من هيبتها ووقارها وضراوتها التي تميزت بها في الأصل اليوناني . لكن هذا التعريف بكريون لن يخالف كثيراً ما نفهمه عن نفس الشخصية عند سوفوكليس . بل انه ، في حقيقة الأمر ، يذكّرنا بحديث كريون عن نفسه في أوديب ملكا ، وكيف أنه ، حين ووجه باتهامات باطلة ، من قبل أوديب ، بالتآمر والخيانة ، أخذ يصرح بآرائه عن الحكم والمسئولية ، وأنه ، بعيداً عن السلطة ، يعيش حياته أوفر اطمئناناً وأكثر استمتاعاً . انه ينعم بنفوذ الملك دون أن يكون هو نفسه ملكاً ، ويحظى ، من واقع صلاته وقربته بأوديب ، باحترام الآخرين ولائهم ، دون أن يمارس أعباء شاقة ومهام عسيرة (٥٨٤ - ٦٠٢) .

تراجع كريون ، في أنتيجوني ، بعد أن استمع الى تيرزياس لا يعنى خطأ ما كان قد أقدم عليه من قبل . فقراره بعدم دفن جثمان بولينيكيس ، ثم اصداره الأمر بقتل أنتيجوني لمخالفتها هذا القرار ، هو صحيح تماماً ، من وجهة نظر السلطة المسئولة . وليكن معلوماً أن كلا من الحكّمين الصادرين ليس موجها لشخص بولينيكيس أو أنتيجوني في حد ذاته . إنه لا ينظر الى الأول الا من حيث كونه مهاجماً شرساً لوطنه ، أما الثانية فهي التي أعلنت عصيانها طواعية . وفي محاولة الاجابة على السؤال ، اذا كان صواباً ما فعله ، فلم التراجع اذن ؟ أقول ان عبارته التي يعبر فيها عما أصابه من الأرتباك والتشكك ، والذي سبق عزمه على النكوص والارتداد ، تشير في وضوح الى أن ثمة ضرورة قدرية لم يكن قد عمل لها حساباً من قبل وأنه ، تبعاً لذلك ، لا يملك الا الرضوخ والاستسلام . يقول ، بعد أن يوافق على صحة ما تراه الجوقة من أن تيرزياس لم يحدث وأن خابت نبوءاته في الماضي ، في حسرة :

« ان الاذعان لعسير ، ولكن المقاومة ومصارعة الشر ليست أقل عسرا (١٠٩٦ - ١٠٩٨) . ثم هو اذ يطلب النصح من شيوخ طيبة ، فيشيرون عليه باطلاق سراح الفتاة ، وأن يقيم للميت ، الذي لم يوارى التراب ، قبرا ، يهتف قائلا : « واحسرتاه ! اني لأعدل كارها عما أزمعت ، ولكني مع ذلك سأفعل . لآخر في مقاومة الضرورة . » (١١٠٥ ، ١١٠٦) .

ومع هذا الرضوخ ، فانه لا يسلم من تلاحق المواقف المأساوية التي تنهال عليه دون هوادة . ان كريون ، في حقيقة الأمر ، واحد من أشهر أبطال المأساة اليونانية تعبيراً عن المأساوية . أولئك الذين يمثلون ، بحق المعنى المأساوي الذي عرفه اليونان - حينما ينسحق البطل تحت وطأة قسوة القدر أو الآلهة أو أيا كانت تلك القوة العاتية ، دون جرم حقيقي اقترفته يده .

سابعاً : الغنائية التي تعقب مونولوجات أنتيجوني الباكية الشاكية ، وبعد أن تشاركها الجوقة ، في الكوموسي ، حزنها على مصابها ، فانها (أي الجوقة) تذكر ، في محاولة منها لتزجيح العزاء والسلوى ، أسماء شخصيات أسطورية لنساء لاقين نفس المصير الذي سوف تؤول اليه أنتيجوني . مثل هذه الاشارات أو الامثلة (باراديجمات) تأتي مناسبة تماماً مع الموقف الذي نحن بصدده . فهي من ناحية ، تضيف صفة العمومية على ما يحدث الآن . ومن ناحية أخرى ، فانها قد تخفف من وقع ذلك الحدث الأليم على صاحبة . هذا التنويه الى وقائع مماثلة قد حدثت في الماضي لهو من صميم وظيفة الجوقة الترويحية . وليس فيما تتغني به ما يخالف الدور الذي نعتاده منها . ولكن ، باستثناء ليكورجوس ، فان داناي وكليوباترة لم تسجنا بسبب اعلان الرفض أو التمرد ، كما هو الحال مع أنتيجوني . ان التشابه هنا يقتصر ، فقط ، على النهاية التي تلقاها كلا البطلتين ، أما الاسباب التي أدت الى ذلك فتختلف اختلافاً بينا . ونحن لا نتوقع ، بطبيعة الحال ، أن تكون الاسباب مشابهة ، غير أن ما يجدر ملاحظته هو أن الأمثلة الأسطورية التي تعرضها الجوقة لا تبين عن فعلة تستحق عليها صاحبها العقاب الذي نالته . على العكس من أنتيجوني ، التي هي ، قبل كل شيء ، ضحية عنادها وتصميمها .

مقاومة عناصر مضادة الحتمية

وعلى الجانب الآخر من الصراع تعمل حتمية الرفض لمقاومة العناصر التي فصلناها . بيد أنه بإمكاننا أن نلاحظ ، في البدء ، أن هذه الحتمية تفتقد مقومات المنطق والعقلانية التي توفرت للعناصر المضادة . ان القضية التي تطرحها المسرحية ليست ، كما يتجه أغلب الرأي ، الى مناقشة ما تكشفه لنا المعارضة بين قوانين سماوية وأخرى أرضية ، وما يمكن أن تؤدي اليه تلك المعارضة من صراع . صحيح أن الرفض الانتيجوني يستند ، عمليا ، على وجود هذا التعارض ، غير أن حتمية الرفض ، فيما نعتقد ، تنفصل ، كما سوف نرى ، عن هذا الوجود . وليس مما يثير الدهشة أن يتجه بعض الدارسين الى القاء شكوكهم على مدى الصحة النفسية التي تنطوي عليها شخصية أنتيجوني . المسلك الانتيجوني يبدو منحرفا ، متطرفا بل وشاذا . العلاقة بين أنتيجوني وشقيقها القاتل ، من وجهة نظر خاصة ، لا تخلو من اعتلال أو اضطراب عاطفي . يؤكد هذه الحالة غير السوية ما يشار اليه من تجاهلها التام لهامون .

(١) وعلى الرغم من أن أنتيجوني قد وجدت من يشاركها الرأي (ايسميني ؛ تيرزياس ، الجوقة) فيما تعتقده من وجوب دفن جثة بولينيكس استجابة لمشئته الآلهة ، الا أن أحدا ، على وجه التحديد ؛ لا يوافقها تماما على أن تكون هي نفسها أداة التنفيذ لتلك المشئته . باختصار ، مواراة جثة الميت ، وان صحت نظريا ، فانها ليست كذلك فيما اذا انتقلنا ، كما فعلت انتيجوني ، الى حيز التطبيق . أفلم يكن ادعى لها أن تدع الآلهة تعمل على تحقيق ارادتها بطرائقها الخاصة^(٥) ، خصوصا اذا ما ثبت لنا مدى اللانفع من ايتاء هذا الفعل ؟ أنتيجوني ، حينما سعت ، في اصرار ، لأن تحفظ لأخيها القاتل حقه بعد الموت ، فانها ، في النهاية ، قد خسرت حياتها ، وحياتي خطيبها وأمه في آن واحد ، على حين يظل الأخ الميت ميتا . يضاعف من احساسنا بعشية ذلك المسلك ، ما تطرحه أنتيجوني نفسها من اعتقادها بالضرورة المطلقة التي تدفعها الى عصيان

الحاكم ، لو أن القتل كان زوجها أو ولدها . نخلص من كل هذا الى أن الرفض الانتيجوني يجد ما يبرره ، فقط ، خارج حدود الحدث الذي تتألف منه المأساة ولن يفيدنا شيء أن نخضع هذا الرفض لأية معقولة تنبعث من وقائع ذلك الحدث ومرة أخرى ، تمدنا أنتيجوني جان أنوي بامكانية التطلع الى ذلك المدى الخارجي الذي تدور فيه حركة الرفض . الكاتب الفرنسي ، من جديد ، قد استطاع أن يقبض على المعنى الذي يمكن أن نعقل من خلاله ذلك المسلك البطولي لتلك الفتاة ذات العشرين ربيعا . تقول أنتيجون ردا على ايسمين التي تطلب منها محاولة أن تفهم :

« أفهم . . ليس في أفواهكم غير هذه الكلمة . كلكم ، منذ أن كنت صغيرة . كان علي أن أفهم أي لا أستطيع اللعب في المياه الهاربة الباردة الجميلة حتى لا أبطل بلاط القصر ، ولا أستطيع اللعب في التراب حتى لا ألوث الثياب . كان علي أن أفهم أنه لا ينبغي أن التهم كل شيء مرة واحدة . أو أن أعطى كل ما في جيبتي للشحاذ الذي أقابله أو أن أجرى . أجرى في الريح حتى لا أقع على الأرض أو أن أشرب عندما أكون حرانة ، وأن أستحم قبل الميعاد أو بعده ، في اللحظة التي أشتهى فيها الاستحمام . أفهم . دائما أن أفهم . أنا لا أريد أن أفهم . »

أنتيجون لا تريد أن تفهم . انها منذ أن كانت طفلة ترفض المنطق الذي يحكم مجريات الأمور العادية في الحياة اليومية ، انها منذ البداية كانت لا تطبق المقاييس الانسانية المعتادة ، ولا تقيم لها وزنا ، غير أن هذا الشذوذ عن مقتضيات الحكمة والتعقل لا يكفي ، في نظرنا ، لأن يجعل من أنتيجون أنتيجون . ثمة مراحل تنضج عبرها شخصية البطلة بحيث تصل الى حالة الرفض النهائي . ومن هنا يمكن القول

بأنه رفض لا يعوزه الفكر أو المبدأ أو الإدراك الواعي بخطأ الطرف الآخر . مثل هذا الجانب الايجابي يؤكد البيركامي في دراسته للمتمرد . أنها تواجه كريون ليس فقط من نزوعها الى عدم الطاعة لامر ما ، لكنها كذلك ترفض ، اجمالا ، طريقته في الحياة . وتؤمن في صدق مع النفس ، بسخافة فكره وضآلة روحه وضيق النظرة التي تحكم استبداده . تقول له (١١٠٣ - ١١٠٨) « فيم تهمني سياستك وضرورياتك وحكاياتك الهزيلة انني أستطيع حتى الآن أن أقول لا ، في وجه كل ما لا أحب . وأنا وحدي الحكم . أما أنت وتاجك وحرسك وبذخك فكل ما تستطيع هو أن تميتني لانك قد قلت نعم » .

غير أن الأمر لا يتوقف عند مجرد أن يختار المرء ، في بساطة ، بين احدى هاتين الكلمتين . فالاختيار هنا لعبة قاسية ومصيرية . والقول بنعم أو لا يجبر ، حتما ، الى مواجهات ومصادمات ، مما يبنى عليه الصراع في أنتيجون جان آنوي . تصرح له بعد أن تستمر المباراة الفكرية بينها لبعض الوقت :

« أنتم تثيرون اشمئزازي جميعا بسمادتكم ، بحياتكم التي يتعين أن يجها المرء مهما كان طعمها ، ككلاب تلعق كل ما تجد أمامها . . . أنني أريد كل شيء الآن وعلى الفور - كل شيء كاملا - أو أرفض (١٣٨٥ - ١٣٩٠) .

وإذا يذكرها كريون بوالدها قائلا : « هيا . ابدأي . . ابدأي كأبيك » تجيبه على الفور ، وفي حدة :

« كأبي ، نعم . . اننا من أولئك الذين يذهبون في الامر حتى نهايته ، حتى لا يبقى من أثر لتلك الفرصة الصغيرة من الأمل حيا ، وأقل فرصة من الأمل يتحتم القضاء عليها . اننا من أولئك الذين يثبون عليه ويخنقونه اذا ما صادفوه ، هذا الأمل الذي لكم ، هذا الأمل العزيز الذي لكم ، هذا الأمل القذر الذي لكم » . (١٣٩٥ - ١٤٠١) .

هنا ترتفع أنتيجون الى أعلى درجات النضج ، عندما استطاعت أن تبلور نفسها ولكريون ولنا ، الأفكار الراقية التي يتأسس عليها ذلك الرفض المتشدد من جانبها ، وان كانت مثل هذه الأفكار لا تتماسك من خلال المنطق السائد والشائع والمألوف . نقول بأن أنوي قد أفلح في أن يمكسك بالملمح اللاعقلاني الذي يتسم به المسلك الانتيجوني . ولكن هل يحق لنا أن نفسر انتيجوني اليونانية بأنتيجون أنوي ؟

(٢) مع ما يمكن أن نسمح به من اختلاف الرأي حول وظيفة الجوقة في انتيجوني سوفوكليس ، أو بخصوص الجوقات السوفوكلية عموما ، فانه لا يسعنا الا أن نلاحظ مزية جوهرية تتصل بهذه الوظيفة . وأعني بها تلك الحيادية التي تتيح لصاحبها امكانية التبصر فيما يحيط به ، والقدرة على استشراف جوانبات وأبعاد تخفي عن آعين صانعي الحدث وأطراف الصراع . انها ، اذن ، ليست مجرد حيادية تنأى بها الجوقة عن الانخراط أو المشاركة الفعلية فيما يدور من تحديات واصطدامات . صحيح أن السلبية سمة لا تنفصل عن دور الجوقة في المسأسة الكلاسيكية ، وصحيح أيضا أن الكف عن الايجابية من جانب الذين لا يدخلون في بؤرة الصراع هو من تقاليد تلك المسأسة ، لكن ما يكشفه لنا شيوخ طيبة من خبايا وخفايا عن الواقع الانساني هو ثمرة عالية لتلك السلبية .

في الغنائية الأولى ، وعند أول كلمات تنطق بها الجوقة وقد أخذت مكانها على المسرح ، يتجلى لنا كيف تعمل عقلية هذه الفئة المختارة من رجال طيبة : « لقد ملء العالم بالمعجزات ، ولكن لا أشد اعجازا من الانسان . هو الذي يستعين الهواء القاصف على أن يطير بعد أن اتخذ للسفن أجنحة فيعبر البحر الملتطم وهو يبيض من حوله . هو الذي يستخدم الخيل والمحراث ليمزق في كل سنة جوف الأرض . هذه الالهة الجليلة التي لا تعيا ولا ينالها الفساد . هو الانسان يوقع في ثنايا شبابه أنواع الطير الهوج وأنواع الحيوان المفترس ونبات البحر . . . تعلم المنطق ، وعرف مذاهب الريح . أدرك سلطان القوانين على المدن ، عرف كيف يقي مساكنه سهام البرد والرطوبة ، سير كل شيء بتجربته ، ووجد من الخيل ما يتقي به أحداث الزمان ، واستكشف ما يحول بينه وبين أشد العلل قسوة وأعظمها فتكا . الموت وحده هو العلة

التي لم يستطع أن يجد عنها محيصا » .

فاذا كان في الغنائية الثانية ، أتى حديثهم عن اللعنة وقوة زيوس واندحار الانسان وضعف وعيه وقلة حيلته . فإنه ليس مجرد خطاب واعظ ، وليس فقط مناسبة للتعبير عن مشاعر الورع والتقوى والخشية التي تغمر وجدان هؤلاء الرجال ، وليس انتقالة الى عموميات وأفكار ميثولوجية فحسب . لكننا ، أساسا ، هو الاعلان المريع عن حقيقة ما يكمن في الجانب الآخر من الوضع الانساني . وعند الموازنة بين الانشودتين ، ندرك أن الجوقة التي جعلت ، في الغنائية السابقة ، من الانسان أكثر المخلوقات اثارا للعجاب والتعجب ، فانها تصفه ، الآن ، في حيز مختلف تماما ، وداخل اطار جد مناقض . انه رغم كونه قادر على كل شيء - فيما عدا استطاعته أن يتجنب الموت - فهو أقرب ما يكون الى الدمية في يد الالهة . اللعنة اذا ما لاحقتها لم يجد لها فكاكا . الغضب الرباني اذا ما حاق به ، صار ضعيفا ، بائسا . الحركة التي يمارسها أو النشاط الذي يؤديه سرعان ما ينقلب الى غير ما كان يتوقع . ويصبح ظاهر الشيء غير باطنه . وجوهر الامر على عكس ما كان يبدو في مظهره . لقد دفع الجوقة الى عرض هذه الصورة التعسة لحياة الانسان على الارض ما تبصره الآن من وقائع تبعث على الاسى . ومن قبل هذه الاغنية ، تعلق الجوقة على حوار انتيجوني العنيد مع كريون بقولها : « ان أخلاق أويدييوس لتظهر واضحة : في هذه الأخلاق شدة لا تعرف اللين ، وعزة لا ينال منها الشقاء . » والان ، وقد بلغ ذلك المشهد غايته وذروته ، لا يجد شيوخ طيبة مناصا من الاعتراف بقانون اللعنة المتوارثة :

« اني لارى منذ زمن بعيد في اسرة لسبداكوس مصائب وأهوالا
يتبع بعضها بعضا ، تضاف الأم الباقيين الى آلام السابقين ،
دون أن يعفى جيل فيها الجيل الذي يليه ، وان الإله ليلح
عليها بغضبه .

٣ - ومع الغنائية الثالثة عن الحب (ايروس) تضيق الدائرة حول انتيجوني واذا كان المعني المباشر لقوة هذه العاطفة يتصل بكل من انتيجوني (حيال أخيها) وهاميون (تجاه انتيجوني) ، فان ما تدل عليه هذه الانشودة الشهيرة ، في مجملها ،

هو ما يتصف به ايروس (أو افروديتي) من قوة عاتية يخضع لها الالهة والبشر على حد سواء . وتتمركز تلك القوة الايروتيكية في موضوع اللاعقلانية ، التي تحت المرء ، بضراوة ، على أن يخرج عن حدود ادراكه الشعوري ، وأن يسلك بما لا يتفق مع ما يجليه عليه الحكم العاقل والرأي السديد :

« أي ايروس ، الذي لا يغلب والذي ينقض على الكائنات كلها فيستأثر بها ، والذي يستقر في الليل على تلك الحدود الرخصة ، حدود العذارى . انك لتهم في عرض البحار وحيث تأوي الوحوش ، لا يفلت منك خالد ، ولا يفلت منك هالك ومن ملكته فقد الرشد ، بك ينحرف أهل العدل الى الجور ويدفعون الى مصارعهم ، بك شجر هذا الخلاف بين هؤلاء الاشخاص يصل بينهم الدم . ان الحب ليتنصر حين يلمع في عين الخطبة (العروس) الشائقة ، انه ليشارك القوانين العليا في تدبير هذا الكون . ان الالهة أفروديتي لتعبت بنا غير مغلوبة .

وهكذا غضي شوطا أبعد داخل ذلك الطريق المعتم الذي تخطوفه انتيجوني

قدما .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٤ - ليس ايروس ، وحده ، هو الذي يبدي لنا قوته الضاربة وعنقوانه الجبار ، لكنها يقف الى جانبه ثم يلازمه ، يتبعه بل ويسبقه ويونيسوس (باخوس) اله النبيذ ، وباعث النشوة في روح الانسان ، وسالب عقله في أحيان كثيرة . انه ذلك الاله المشرق ، المعتم في وقت واحد . يخلق بنا الى أعلى ، فسرعان ما نفقد توازننا ويضيع منا رشدنا . وهو يرتبط بطيبة أكثر من أي مكان آخر . وفي باخيات يوربيديس ما يوضح ذلك الارتباط . الجوقة تبتهل اليه وتصلى ضارعة له وتزهو بانتساب المدينة الى رعايته . لكن ليست الضراعات والصلوات بقادرة على أن تخفف من بطشه أو تقلل من غلوائه اذا ما أراد ان يبطش أو يغلو - ومثل ليكورجوس الذي يرد في الغنائية الرابعة يؤكد هذا - وكما تلحق الهزيمة النكراء

بكل من يحاول الوقوف في مواجهة ابروس ، فهكذا الامر مع باخوس . والجوقة
اذ تدعوه لان يطهر المدينة من الدنس الذي تسبب فيه عدم دفن الميت
(بولينيكيس) أو ربما دفن الحي (انتيجوني) ، فانه فيما يبدو ، قد استجاب لهذا
الدعاء واتى يمارس مهمته التطهيرية ، ولكن على غير ما كان شيوخ طيبة
يتوقعون . انه التطهير الذي لا يتحقق الا بالقتل والشنق - وهو ما يكشف عنه
الرسول في الجزء الاخير من المسرحية . أو يمكن أن نربط شرط التطهير هذا بما
تولده التراجيديا من الانفعالات التي يقضى بضرورتها التطهير الارسطوطاطيلي ،
وما يلزم نشوء هذه الانفعالات من وقائع العنف والموت ؟ بصفة عامة ، فان
العنصر التدميري في المأساة تهلك معه كل الشوائب التي قد تعلق بالبطل
المأساوي ، ونخلصنا ، بدورنا ، من كل ما يزال يتأرجح في صدورنا من همسات
الشك والظنون . ان في دعاء الجوقة الى باخوس رغبة في الخلاص :

« ... أي ديونيسوس ساكن طيبة موطن عابداتك في
العهد القديم ... انك لتأتي من ذلك الساحل تكسوه
الكرم خضرة رائحة ، ومن حولك الاغاني الالهية حين تزور
شوارع طيبة . هذه المدينة التي تؤثرها بالتشريف
أنت وأمك التي اخذتها الصاعقة . والان وقد تعرضت
المدينة وسكانها جميعا لخطر عنيف أقبل فطهرها ... »

الان ، ومع ديونيوس ، تكتمل الدائرة حول أبطال مأساتنا .

٥ - غنائيات الجوقة تعمل كلها على تثبيت الاحساس بوجود ذلك الجانب الاخر الذي
تعمل فيه الضرورة أو القدر أو ربات الانتقام والغضب عملها . وطريقنا الى هذه
الساحة الرهيبة التي تؤدي فيها الالهة أدوارها وتأخذ قراراتها . تكتنفه الظلمة .
الجوقة تحس بذلك احساسا غامضا ، وتشير اليه في كلمات وعبارات غير
واضحة ، وتستخلص من الأمثلة الاسطورية (ما قد حدث في الماضي) مما
يساعدها على فهم مجريات ما يحدث الآن (في الحاضر) ، وما اذا كان يمكن أن

تستهدي بها فيما يخص المستقبل . ولكن اذا كانت الجوقة تستين معالم هذا الطريق المعتم على درجات أو مراحل ، فانه بالنسبة لانتيجوني ، أو لغيرها من الفئة القليلة ، تتكشف الوجهة والاتجاه ، المنعطف والمنحنى منذ البداية دفعة واحدة . فاذا بها تعلم مصيرها مقدما ، وتدرك ، بوعيتها الخاص والتميز ، قوانين تلك اللعبة الجهنمية التي تحدث بعيدا عن الأعين ، وكيف كونها تعمل بميكانيكية دقيقة ، ووفق حسابات منضبطة . هذه القدرة الانتيجونية على الكشف والتطلع ، تستمد طاقاتها من ولوج عالم اللامنطق . انها لا ترفض القرار الذي أصدره كريون فحسب ، لكنها هي ترفض ، كذلك بل وأساسا ، عالما يحكمه كريون ، ولا تطبق صبرا على ما يتغذى به ذلك العالم الكريوني من خبز قوانين الادراك والفهم اليومية والعادية ، ولا تعترف بتلك المبادرة الرخيصة التي يدفع بها كريون الى شعبه من أجل الحفاظ على الذات ، أو حتى بغرض اقرار الطاعة والنظام . وباختصار ، فان الرفض الانتيجوني يطرح أرضا بكل مقومات المنطق السائد . وهي ، في المقابل ، تعتمد على منطق آخر ، هو منطق البطولة والمأساوية في وقت واحد . ان الأنتيجونية ، رغم ما تحمله صاحبته من البراءة والبساطة والنقاء . اذا ما انطلقت ، بدت غاية في الشراسة والعنف . وهي نفس الخصائص التي يتصف بها ايروس وأريس وباخوس الهة الحب والحرب والخمر ، أو يمكن القول بأن للآلهة ، هي الاخرى ، وفرة في البساطة والبراءة والنقاء ؟

٦ - « وهكذا قد أحكم الآن شد الترس ، ولم يبق الا أن تعود فتدور وحدها . هذا هو الشيء المريح في المأساة . ليس عليك الا أن تدفعها دفعة هينة يسيرة حتى تنطلق ، فما أهون ذلك . . انها شيء نظيف ، المأساة ، شيء مريح ، شيء أكيد . . في الدراما يصبح الموت رهيبا خفيفا ، كما لو كان حادثا . فلعله كان من الممكن أن ينجو المرء ، ولعله كان من الممكن أن يصل البطل الشاب في الوقت المناسب مع الجنود . ولكن الأمور تجري هادئة في المأساة . والمرء في الاعتبار الاول أمام نفسه . وكلنا في النهاية أبرياء ! وليست المسألة أن واحدا يقتل والاخر يلقي مصرعه ، انما هي مسألة توزيع للأدوار . والمهم بعد ذلك أن الامر مريح في

المأساة . ذلك أننا نعرف أنه لم يعد هناك أمل ، ذلك الامل القذر . نعرف أننا قد أحيط بنا ، أحيط بنا أخيرا كما يؤخذ الجرد في المصيدة . والسماء كلها تفدح كاهل المرء ، ولم يبق له الا أن يصرخ ، لا أن يثن ، لا ، ولا أن يشكو بل يجار بملء عقيرته بما عليه أن يقوله ، بما لم يقله أبدا وما لم يكن عساه يعرفه . وكل ذلك دون جدوى : لا لشيء الا لكي يقوله المرء لنفسه ، ولكي يتعلمه ، هو نفسه . يضطرب المرء في الدراما على أمل الخروج منها . وهو أمر حقير ، أمر نفعي . أما هنا فكل شيء يجري عفوا . تلك مسابير الملوك . وليس ثمة شيء عليك أن تحاوله ، في نهاية الأمر . »

(الكورس في أنتيجون جان أنوى ٦٩٥ - ٧٣٥)

ما يطرحه الكورس عند انوي من تعليقات حول التراجيديا يتصل ، تماما بصميم المعنى المأساوي كما عرفه اليونان ، والذي هو ، عند البعض ، تعبير عن الفهم الأمثل والأكمل والارقي لحقيقة هذا الفن . فالتروس التي أحكمت ولم يبق الا أن تدور رحاها بدفعة يسيرة ، اشارة الى تلك الآلة الجهنمية - على حد تعبير جان كوكتو - التي تطبق على فريستها ، والتي لا يجد البطل منها مخرجا . وحديث الكورس عن أن الحدث المأساوي عادة ما يبدأ هكذا من مجرد نظرة خاطفة ، أو لقاء عابر ، يتأكد لنا صوابه من بعض المواقف الاسطورية التي يتخذها الشاعر الدرامي مادة لأعماله . فالعلاقات العاطفية المأساوية التي تربط بين ميديا وياسون أو هراكليس وأبولو ، على سبيل المثال ، انما ترجع الى تلك النظرة الاولى أو ذلك اللقاء وليد المصادفة . ثم ما تدلي به الجوقة عند انوي من أن المرء ، أساسا ، ليس الا أمام نفسه ، وأن المسألة ليست في أن هناك من يقتل أو يقتل ، وأننا جميعا أبرياء ، فالرأي ، عندي ، أن هذه التقارير صحيحة على الأقل فيما يخص النماذج المأساوية الكلاسيكية . فنحن ، لا نواجه الا أنفسنا ، ولسنا نجد ، في الواقع ، عداوة شخصية تنشب بين أطراف الصراع الدرامي . ليس في مقدور أحد أن يهديء من روع أوربستيس الا أوربستيس نفسه . وليس ثمة اضطهاد أو تعصب يوجه الى هيبوليتوس ، وليس هناك قاتل فعلى في

بريمثيوس مقيدا ، ونحن بالفعل أبرياء من حيث أننا لم نكن نتوقع ذلك الذي انتهينا اليه ، ولم نكن نعلم أن أفعالنا ، حتما ، سوف تصل الى هذه الدرجة من العنف ، ولم نكن نفطن ، في البداية أن مواجهاتنا تعني الدمار والحطام ، ان كريون لا يزيد عن أنتيجوني في الشر ، ولا يقل عنها في البراءة . أما ذلك الأمل القذر ، فصحيح كذلك ، اذا ما وضعنا في الاعتبار تلك الضرورة التي تدفع الى النهايات الدموية دون هوادة أو عطل . ان الحركة الميكانيكية التي تتصاعد بمقتضاها المواقف ، وتتلاحق من خلالها العواقب ، لا تدع مجالا لاي احتمال في المصالحة أو المعالجة أو التطلع الى امكانية الخلاص . البطل المأساوي ، في خضم الحدث الذي يحيط به ويشارك هو في صنعه لا يعمل حسابا لان ينقذ نفسه ، أو أن يحفظ حياته من الكارثة . هذه الفكرة ، على وجه الخصوص ، تتجلى في أنتيجون أنوي ، لكنها تستمد أصولها من أنتيجوني سوفوكليس والمأساوات اليونانية عموما . وأخيرا ، فان المأساة ، على حد تعبير الكورس عند أنوي ، تبلور في كونها مسألة توزيع أدوار . الذي يشغل البطل ، في المحل الاول ، هو كيف يتأتى له أن يمارس الدور الذي خصص له على نحو لائق ، يتفق مع طبيعته . وأداء الدور بأعلى درجة من الكفاءة يقضي عليه بأن يكف عن الامل ، وأن يخضع لتلك اللابد التي لا يستطيع لها ردا أو دفعا . هذا هو ما يجعل المأساة شيئا نظيفا ، مريحا . اذ أنه ، وفي نهاية الامر ، ليس ثمة شيء عليك أن تحاوله .

إشارات

(١) بناء المسرحية على النحو المثبت في هذه الدراسة يتبع تقسيم Raymond Williams Drama In Performance (Pelican Books, 1972) P.P.7—31.

كذلك يدين له صاحب الدراسة ببعض آراء عن وظيفة الجوقة في هذه المسرحية .

(٢) الترجمة العربية لسوفوكليس (أياس ، أنتيجوني) مأخوذة عن الدكتور طه حسين من الأدب التمثيلي اليوناني .

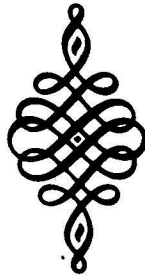
(٣) G.H.Wells The Antigone Of Sophocles, (London, 1900), PP.104, 105

وندين له بعرض المشكلة النصية التي تعرضنا لها .

(٤) جان آنوي ، أنتيجون ، ترجمة الفريد فرج وادوارد الخراط مراجعة دكتور محمد صقر خفاجة ، منشورات الألف كتاب العدد (١٣٥) .

(٥) . P.110 , A.J.Waldock, Sophocles The Dramatist (Cambridge, 1951) .

(٦) عن هذه الغنائيات أنظر الفصل الخامس في كتاب : R.P.Winnington—Ingramm, Sphocles, : An Interpretation, (Cambridge Press, 1980) PP.91 —115.



فدائية



حزنُ الأكارم إنْ جاعوا وإنْ عطشوا
دمعُ إذا حَبِلَتْ أم الفدا انسكبا
تقول: أضربُ عنقَ الدهرِ ثائرةً
ولا أجالسُ من لا يعرفُ اللعبا
لا لنْ أخافُ اشتعالَ النارِ في جسدي
سيولدُ الطفلُ نجماً يشربُ اللهبَا
دمعي لكأسكمو إنْ صابكم عطشُ
أسقي النخيلَ بنارِ تورقِ الكربا

سأجمع الماء والنار التي بدمي
لأبعد السِّل والطَّاعون والجرب
بيني وبينكمو حبل يطرزه
خوف الفؤاد إذا ما أن وانتحبا
من يشتريني فداءً للتراب، له
وصيتي أن ينادي الصبح إن ذهب
قلبي يراقص دنياكم إذا رقصت
وإن تدلت يموت القلب حيث كبا
هذا جنيني حراك لا يعذبني
فراشه الدم يغفو فيه إن تعب
تشيله الروح مجداً تستدل به
فوق النخيل لقاحاً يُثمر الرطب
لم يندهش صاحبي حين اشتكى له
صمت القبور، وموت السيف، والعرب
والله لو جاءني من قبره فرساً
لعانقت خطوتي البارود والصخب
أهدي لكم مهجتي، صوتي، وذا نغمي
إذا أردتم غناء، أتقنوا الطرب
وكلنا صرخة في الحرب تعرفنا
نار تعي ما عطايا الصوت إن وهبا
فكيف نحيا إذا كانت مراكبنا
تسير فوق بحار تُفرق الخشب

النشور..

شعر: مصطفى أحمد النجار

قمر يطل مضرّجاً ..
قمر على الأعماق
كنزاً مرمية
الرياح تدفعها يساراً
<http://Archivebel>

والرياح تدفعها اليمين
(أوّاه يا قمر الأحبة شاحباً إنني أراك بداخلي ..
وحدي ؟ أم العشاق صاروا مثل أشجار الخريف)
قمر يطلّ مضرّجاً ..
ماذا يصدّقه دمي ؟
ودماء أخوتي الذين أحبهم
وتهزني أشجانهم
وبخاطري أفرّاحهم
من ذا يصدّقه استحالي إلى صديد ؟
من ذا يصدّقه استوى عند الأحبة خمرهم

ودماء قلبي والحجر ؟
قمر تشظى في الوهاد
(يا أيها العشاق ناداكم دمي ..)
وغزاة حوراء ناوشها الظلام
تترقب الوراد في الصبح الذي يأتي جميلا
عل الذين تحبهم من بينهم يأتون
بدمائهم يأتون ..
فتعود عافية القرنفل ترتدي قمر الحضارة
وتعود برهته السعيدة من جديد ..
مثل أعراس الوطن ..
تتعانق الأشلاء ، يهتز دمي .. يجري نهاره ..
ترتوي منه الغزاة والقمر ..
(أما الذين تقدّموا ..
رتلاً من الصلوات والنبع المضيء
قمر الحقيقة يشتمل
من زيتهم
فتهزني اشجانهم
وبخاطري أفراحهم)
فأقول : يا قمرًا تضرّج وانتثر
هيا .. التئم .. واركض على جسد البلاد
فدمي يعانقه النشور !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com



الحياة في ثوابت الذاكرة..!!

شعر: عبد الستار سليم

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تحيين ليلا .. على فقهات الشمس الغربية

تحيين ليلا .. تهزين هذا الفضاء

فتعبر وجهي ابتسامات عشقك

ويُحِرُّ بي عبقُّ .. من زهور الاياب

المفاجيء

وعبر الصقيع ..

تجىء اليّ الرياح .. بكل اريج الطفولة / تملأ ليلى

لثوقظ سطوته .. من جديد

تباركني الشمس حين تحيين ليلا

وحين اراك .. اراني أعصر جمرا
أعيشك في لحظة العشق .. دهرا
أجوس خلال المفاوز ..
ألثم قاع المحيط ..
أضم دثار جناحات غيمك
تحيط بي المزن من كل جانب
يهددني خدر مطمئن من الامسيات القديمة
فينبت في الصدر .. سبع سنابل خضر
وتصبح أعمدة المعبد الأزلي ..
نخيل حنين على ضفتي
فأنضو الثياب عن الجسد المهترى
ألبس طيفك ..
كيا أسافر عبر الفضاء اليك
وأهل ضغثاً من الزمن المستباح
فأضرب ظهر المراره
— كما كان « أيوب » يفعل —
أكفر عما حنت قديما
فذلك مغتسل بارد .. وشراب
وأغمض عيني .. أغوص .. وينتشر البحر في ..
يمدُّ عروقا بداخل جسمي
الطويل الزمن

* * *

ويطعنني السيف حين أفيق
ترفر في مقلتيّ الدموع
ويتسع الصمت . . تجو عليّ الاماكن
فأرجع منسحقا . .
أتخفى وراء الظلال المريبة
أجرجر رجليّ بين مناقير تلك الصخور
أدحرج صوتي . .
على درج من صراخ الشياطين التي لا تجامل
تسيل دمائي فوق أهله كل المنابر
وألتفت حول السهول
وأسمع صوت اصطدام دمي بالرياح . .
يخطّ على الرمل . . حلما . .
كسيحا . . جريحا . . غريب الملامح
http://Archivebeta.Sakhril.com
فهذا زمان الجفاف ، وقتل العصفير ، عند المرافء

* * *

وهأنذا . . صخرة يستريح عليها امتداد الجهات السحيقة
لقد ضاع مني الزمان
فكيف تعودين - يوما - سنابل قمح . . تغنيّ ؟!
وكيف تقامر فينا بذور التمنيّ ؟!
يشق على النفس ان السؤال ثقيل الخطى
ففي زمن الركض ، لا شيء يبقى بقاع العيون

ولا شيء يثبت عند حدود الزمان المعاند
وريحك - يا من ملأت الفؤاد -
تجىء محملة بالسلال الفوارغ ، من كل شيء
فتهرب من جنباتي الفصول اضطرارا
وكل الليالي المجوس
تراقص ألسنة اللهب المستكين
فينزف جرح الثواني
وأطعم نارك من عصف قلبي
حين تحط على كتفي طيور الرياح
ويخرج كل حصاد شباعي . . محارا

* * *



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

و حين احاول لثم الشفق
أراه تغضن
فأكتم أنفاس جرحي
وأعجز عن نسج أجنحة للنجوم الغوارب
فأبكي على قدم الليل . . علّ الصلاة ،
تراود تلك الدموع السخينة عن نفسها
فيذوب الخجل
وتطرح كل المتاجر سوء بضاعتها في الطريق
يذوب الخجل
فأمثل بين يديك

وقد طال مكثي بين لصوص صواع الملك
فحين وقفت ببابك ، لم أك اطلب مُلكاً
ولكن دُعيْتُ . .
فلبّيتُ - فوق براق اشتياقي - نداءك
وعلّقت روعي بالصولجان . .
بكفّك . . بالاخضرار . . فأنت المليكه
ومن وقدة القلب صُغتُ لهيب جهنم . .
علّك ترضين عني
ولكن . . عروش التفرد تصنع باباً من المانعات
وتصنع فوق جبين المعابد تاجاً لوجهين . .
ما استيقظا :
فألبت في السجن بضع سنين
أمارس كل طقوس احتضار حروفي
وينبت في الحلق طعم الرماد
ويهتف نقش المعابد :
« يا أيها المتسوّل في طرقات المدينة
إذا انتحر الحرف فوق شفا حفرة من
شتاء الرحيل . . فلا ضير . .
لا ضير . . حين تُشجّ الرؤوس . .
بحلم مباغت .

* * *



« مسرحية »

« المنصور بن أبي عامر »

تأليف : انطونيو دي جبالا
ترجمة : د. عبد اللطيف عبد المحليم

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(في مسجد قرطبة ، في الجزء الذي شيده الحكم الثاني)

المنصور : ابو الحسن بن جعفر بن عثمان المصحفي ، اتباع هشام الثاني ابن

الحكم الثاني خليفة بفضل الله القادر .

صوت المصحفي : ابايعه .

المنصور : (تأخذ الاصوات في التلاشي شيئا فشيئا) محمد بن حفص بن

جابر .

- صوت ١ : ابايعه .
المنصور : عبد العزيز بن حرير بن عذاري .
صوت ٢ : ابايعه .
المنصور : عبد الله بنو برطال .
صوت ٣ : ابايعه .
المنصور : ابو اسحاق بن محمد الافليلي .
صوت ٤ : ابايعه .

(في حدائق القصر)

- صبح : قد عرفتك منذ تسع سنوات يا ابا عامر ، وما رأيتك مطلقا بعيد الخور كما انت الان ، كنت هذا الاصيل رائعا جدا امام الناس وانت تأخذ البيعة ، انني احببتك يا ابا عامر . . في اي شيء تفكر ؟ (متهكمة) اتشعر بالاسى لموت الحكم ؟ لم يكن زوجا بل لم يكن رجلا ، من الافضل ان اكون ام الخليفة الجديد .
- المنصور : خليفة في الحادية عشرة يا صبح !
- صبح : لا تنادني هكذا ، ان اب ابني اطلق علي اسم غلام جعفر ، ان قرطبة تدعوني « صبح » وانا يروق لي ان ينادوني كسما كانوا ينادوني في وطني البسكي . ان اسمي أوُرورا بالنسبة لك .
- المنصور : في يوم ما ساغير اسمي ايضا بالنسبة لك ، في يوم ما سأسمي نفسي المنصور .
- صبح : (ضاحكة) المنصور ؟ هذا لقب قائد جيش ، ليس لقب رجل سياسي مثلك يا ابا عامر . يجب ان تدعي « الطموح » وليس « المنصور » .
- المنصور : لماذا ؟
- صبح : لقد وصلت الى حيث انت ، حتى انا نفسي لا اكاد اعرف من اين جئت .

المنصور

: اين انا ؟

صبح

المنصور

: انظريا ابا عامر . يلا للاسف انك لم تر نفسك اليوم في المسجد .

: (خارج المشهد ، ناظرا نحو الوادي الكبير) هذا الجسر اول ما

اذكره من قرطبة ، انني قدمت من طورش بجانب وادي ارو كنت
فتى يقظا ، قليل الابتسام ، تروق له النساء كثيرا ، .

(صفة بجانب ابو العافية) جئت لدراسة الفقه والبلاغة ، فكل
اسرتي فقهاء ، قليل منها درسوا الطب . كم مرة رأيت فيها اصيلا
فوق المياه المتباطئة عظمة الشمس ، وهي تذهب الرىض كم حلم
من احلام العظمة دون معنى حمله نهر الوادي الكبير نحو
اشبيلية .

ما اشق ان يتطلع انسان الى الحكم ولم يولد حتى ولو من بعيد في
مدارج العرش (مجموعة من الفتيان) . « فتى مجنون محمد بن ابي
عامر المعافري ، فتى مجنون » كنت اردد هذا بنفسى . وبين رفاق
الدرس كنت اتعامل كآني لن امارس ابدا الفقه ، اشم ، قصيا
« سيكون ابو عامر قاضي قرطبة » وكانوا يرددون هازلين : « او
وزيرا ، الاترون ؟ » ينظر اليها في ازدراء « لكن لن يكون ابو عامر
فقيها صالحا على الاطلاق » كان صحيحا : كم كنت اضجر من
الفتاوي التي لا حصر لها ، والاحكام المحفوظة عن ظهر قلب ،
وحيل المتفهبين (خارج كنيسة القديس بارتولوميه) عند احدى
البوابات ، قريبا من القصر ومن النهر نصبت مكتب الدعاوى
هنالك كان يقصدني العوام كي اكتب لهم عرائضهم ،
التماساتهم ، كتبهم الى الوزراء او القضاة ، كان يؤمني معصمي
من الكتابة طوال اليوم ، عامين اثنين - عامين فظيعين طويلين -
قضيتها هنالك . اخفقت احلامي في السلطان (جدران قرطبة)
تزوجت ليس يعنيني بمن ، كانت الذلفاء زوجي الاولى ، ثم

تعاقبت اخريات ، عندما قدموني لاعمل كاتباً في معية قاضي قرطبة ، علمت ان امالي اخفقت . (بهو : بيت دي لاس ثياس ، اوقصر بياناً) موظف تافه الى الابد . مساعد قاض تفوح منه رائحة المداد والورق كل الوقت ، معذبا تحت الاسقف الخائفة بينما السلطان في الخارج يتمطى تحت السماء الرائعة الزرقة ، وكذلك المتعة في ان تكون مطاعاً ، لانه ما هي الحياة الحقيقية دون هذا ؟ ثمة اناس اكثر سعادة على نمط اخر ، يحيون على الف طراز من الحياة ، لكن عالم السلطة شيء اخر بعيد عن السعادة ، ربما فوق السعادة ، شيء لا يمكن مقارنته باي شيء ، شيء يماثل سلطان الله ، وتعالى الله عن ان يكون بائساً او شقياً ، انه القاهر وكفى . . . هكذا كنت ارى الاشياء ، وحين كنت في السابعة والعشرين من عمري ، في ركن احد الابهاء اكتب محضر دعوى دعوني الى القصر ، وتحدث الي الوزير الصحفي ، حسبت ان كل هذا اضغاث احلام ، مثل حكايات الشتاء التي يزعمها الزمّي ، ولا تصلح لشيء .
<http://Archive.org>
(جدران المسجد الخارجية ، واجهة غربية)

صوت الصحفي : قدم الي القاضي اسماء كثيرة ، وقد اختارت السلطانة - حفظها الله - اسمك انت ، وكافاً الخليفة في كرم واضح ام ولديه الوحيدين : عبد الرحمن وهشام ، وعملك عبارة عن ان تكون قيماً على مالهما .

صباح : في خلال السنوات التسع التي عرفتك فيها ما رأيتك مطلقاً مشغول البال كما كنت اليوم ، ما اجمل ما بدوت لي حين رأيتك المرة الاولى يا ابا عامر ، دخلت مقصورة الحريم مثل جبريل مشعاً بالضياء ، رغبت وقتها ان ادلك انامل يديك بحجر خفاق لكي انزع منها بقع المداد . . ماذا حدث لك اليوم ؟

(جدران عربية جميلة)

: (خارج المشهد) وبعد ستة اشهر تقلدت دار السكة ، بعد ذلك

المنصور

صرت رئيس الخزانة ، وبعدها قاضي لبله واشبيلية ، وبعد قليل عيني الخليفة بعد وفاة ولدك الاكبر وكيل دار هشام ، كان ذلك حين شيدت منزلي في الرصافة ، وانطلقت الشائعات تتهمني بانني اهدرت مال الخزانة ، بالطبع انفقت ، كان لابد لي ان اسعد الحريم بادئا بصبح ، وبالاصدقاء اولى التأثير ، وبالذين من الممكن ان يصلوا الى التأثير ، وبالجواسيس ، وبأصحاب الالسنه ، طلبت قرضا كي اسد الخلل ، وبهذا طمأنت شكوك الخليفة الى الابد ، فقلدني رئيسا للشرطة وبعد اشهر قلائل ادارة الفرق التي مضت لحرب الادارسة في افريقيا وخلاها عرفت غالب قائد الثغر الاوسط ، وعند قفولي عيني مراقبا عاما لجنود الجيش .

: ابا عامر ، يا حبي ، ستقول لي ماذا حدث لك اليوم ام لا ؟

صبح

: بلغت السادسة والثلاثين من عمري ، وكل المناصب التي تقلدتها مناصب ادارية بحثة ، لا احد منها يحمل شارة السلطة .

المنصور

: (ضاحكة) « الطموح » لقد توسمت فيك هذا ، الجويرد ، هيا الى الداخل (من الحديقة يعبرون الى قاعة داخلية) .

صبح

ان الوزير المصحفي ، وانت وانا الذين بيدنا الان مقاليد الخلافة (فوق مائدة مرصعة علبة شطرنج ، تشرع صبح في الاشارة الى قطع سوداء : الملك) ولدي . (الملكة) انا . (طابية) الصقالبة . (طابية اخرى) وجوه الناس . (حصان) البربر . (حصان اخر) الجيش . (فيل) المصحفي ، فيل اخر (انت) .

: يعيني ايضا الصف الاول . والقطع الاخرى البيضاء ، لست

المنصور

امثل اية قطعة يا اورورا ، كل ما وددته طول حياتي ان اكون اليد التي تحرك الشطرنج .

(صالة قصر ، من الممكن ان تكون احدى قاعات المسجد ، او قاعة القديس فرناندو مثلا) .

: ان الخليفة ما زال حدثا ، وانت سيدة ، وانت الحاجب انكما انتما للذان تقرران خطة الملك ، انهم يقطعون الطريق عليكما ، وانتما تعرفون ، وكل قرطبة تعرف هذا ، لقد تواطأ الصقالبة حين مات الحكم ، يريدون تنحية ولدك ، وقد حلنا دون ذلك ، لكن فائق وجؤذر وهما الرأسان ما زالا دون عقوبة .

المنصور

: في قرطبة ثلاثة عشر الفا من الصقالبة وهم خطيرون ، متحدون جدا ويحظون بمزايا هائلة منحها اياهم الخلفاء السابقون ، فان فائق الرئيس الاعلى لفتيه هذا القصر ، وجؤذر هو قائد الحرس الخاص ، ولديهما خدم لا يحصون ، انني اخشى . . .

المصحفي

: (مقاطعاه) انهما خصيان يا مصحفي ، مهما تملك ايد خائنة من سلطات فانها تصنع خونة اكثر ، انكما انتما للذان يجب عليكما ان تقطعوها ، انني - في الواقع - مازلت وكيل الاموال ، وانت يا مصحفي خذ في حسابك مواطنيك البربر ، وانت ايتها السيدة وجوه العرب . وانا بتحركاتي وصادقاتي ادرك ان الفكرة تروق الشعب كله الذي يمقت الصقالبة لعجرفتهم ، وجهلهم ، وقساوتهم ، ليس الامر فقط تطبيق العدالة : لكن الامر هو الاختبار منهم ومنكم : الخليفة وامه محجور عليهما في الواقع . (مداهنا) حين تخضد شوكتهما من المناسب ان يزهو المصحفي بلقب حاجب : ان اوامر الحاجب لا ترد . ما رأيكما ؟

المنصور

: رتب الامر في سرية يا مصحفي مع فائق وجؤذر ليس من الملائم ان تشرح لهما السبب : فانها يدركان العلة . ان ابا عامر صواب ،

صبح

فسحق الصقالبة ليس بداية رديئة لسياسة مملكة ، وستكون انت ايضا اكثر امانا .

المصحفي : ان الله يلهمك يا سيدتي ، وانا اطيع ، شكرا ابا عامر ، في اليوم الذي اكون فيه الحاجب ، فمن مثلك يحل محلي في دست الوزارة ؟ هكذا ينتهي مدرج ارتقائك السريع اذ اهنيء نفسي ان عاونت فيه .

(قاعة في بيت المنصور)

المنصور : (يطرح طابية الشطرنج)

هكذا رأيكم في الحاجب الجديد ؟

صوت ١ : ليس لاننا في بيتك ايها الوزير ، فانك تعرف ان قرطبة تعبدك انك عادل ، وعظيم ، اما المصحفي فانه بربري دخيل ، وبخيل ، دس انفه فيما لا يعنيه طوال عهد الحكم ، لقد حان الاوان ليذهب .

صوت ٢ : ان الاسرذوات النسب لا تبتلعه ، لقد امتلأ بالذهب وصار مثل الضفدع فارغا ، اسرته خسنة جدا كأنها لم تفارق افريقيا .
صوت ١ : يؤلنا ان يحكمنا رجل نحتقره .

صوت ٢ : بضربة تقضي على المصحفي ، يتلقى البربر درسا جيدا ، اولئك البربر المتغطرسون الحمقى مثلما كانوا عليه من حوالي قرنين ونصف حينما قدموا الى الاندلس .

المنصور : ان اسركم - واسرتي - وصلوا الى الاندلس بعد قليل من وصول اولئكم .

صوت ٢ : نعم . لكن ليس مع طارق : بل مع موسى ، نحن عرب بلديون ، لسنا بربر .

المنصور : (يظهر الالتزام بالامر) علينا ان نتعاون مع الجيش ، علينا ان

نتعاون مع القائد غالب ، سيفعل ما يمكنه لو الحفتم كثيرا .
(القصر الملكي)

المنصور : يتكاثر النصارى يا اورورا ، يهاجمون الثغور طائنين ان الخلافة
واهنة ، من اجلك ومن اجل ولدك انا مستعد لصنع اي شيء يا
حبيبتي ، دعيني اذهب لقيادة فرقة .

صبح : لا يا ابا عامر ، لا اريد مخاطر ، ان مكان وزير هو قرطبة هنا ،
والحرب من شأن غالب يقررها من مدينة سالم حيث هو .

المنصور : اسمحي لي ان اذهب انا ، وان اكون الذي يطمئئك .
صبح : فضلا عن ان المصحفي يقول انه ليس لديك خبرة بالحرب مطلقا
ويستلزم حشد فرقة تكاليف جساما .

المنصور : يا له من بخيل لثيم ، مهما كانت التكاليف ، ا تكون حمايتك
وحماية الخليفة غالية ؟ من الحسن والحرية ان نحكم انت وانا يا
اورورا دون وجود المصحفي الممل ، مريه ان يصرح لي ان اذهب
الى الحرب ضد النصارى بجوار غالب .
(في مدينة سالم)
http://Archivebeta.Sakhril.com

المنصور : عندما رأيتك تحارب في افريقيا يا غالب ادهشتني ، لم اتطلع الى
شيء سوى ان اكون بجانبك ، احارب تحت قيادتك ، وان اتعلم
في معركة ضد اعداء الاسلام .

صوت غالب : شكرا لك ايها الوزير من الذي كان يظن ان ذلك الاداري الصغير
اوانثذ سيتحول الى عمود رايتنا ، راية لا تبقى ساكنة في قرطبة ،
يرتعد ، بل انه يخاطر في الوصول الى هنا .

المنصور : (يتأمل المنظر) يا لها من ارض مختلفة : نظيفة ، باردة ،
متميزة ، لرؤية العدو يكفي الصعود هنا لنكون اعلى منه ، وفي
قرطبة فالعدو - مع ذلك - هو الذي يكون دائما في المحط
الاعلى ، ما رأيك في المصحفي ايها القائد ؟

صوت غالب : اذا كنت تتكلم عنه ، فليس غريبا لدى ان تقول انه في المحط
الاعلى : انه اكبر متسلق اعرفه . لو منحني مكافأة خدماتي كما
منح هو نفسه لم اكن ذلك القائد البائس ، لكن آه ! فان رسوم
الخدمات يقدرها هو لا انا .

المنصور : كيف يرى الجيش تغييرا في الحكومة .

صوت غالب : كما يراه الخليفة ووجوه الناس .

المنصور : سأكون فخورا ان اطيعك مثل احد جنودك .

صوت غالب : تقدم . (ضجة معركة)

(في مدينة الزهراء)

صبح : مرحبا بك يا ابا عامر ، احبك اكثر من اي وقت ، لم يدر بخلدي
مطلقا ان تكون كذلك بطلا . من كان يظن ان رجلا من سياسي
البلاط يعرف كيف يغنم معركة ؟ قرطبة توليك حبها ، وانني اغار
منها .

المنصور : امامك يا سيدتي ، وامام هؤلاء الحشم انصب نفسي مديرا لمدينة
قرطبة .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

صبح : بيد ان هذا المنصب يشغله احد ابناء المصحفي .

المنصور : لهذا يا سيدتي . وقد علمت ان اسماء بنت القائد غالب طلقت من

الوزير ابن حدير ، اريد ان التمس يدها لي .

صبح : لكن غالب قد منحها الى ابن المصحفي الاخر .

المنصور : لهذا يا سيدتي !

صبح : زوجا اخرى ابا عامر ؟

المنصور : سأستعملها لاعلان حرب ، لاشغل قلبي بها لن استطيع لانه

مشغول بك (تبسم صبح) المصحفي لا يتعاون معه احد

الان ، انه يقف وحده . الجيش يفضلني انا ، ووجوه الناس في

قبضتي ، يريدون ان يتبوأوا - في جنون - المناصب التي لا نهاية

لها والتي قلدها المصحفي ذوي خاصته .

: افعل ما بدا لك ابا عامر .

صبح

: (يطرح فيلا) المصحفي يا سيدتي .

المنصور

: لم يبق غيرك ، لقد اصبحت صاحب كل شيء .

صبح

: حتى الان . لا ، يا حيي ، حتى الان لا .

المنصور

(عند المحراب)

: انني هشام الثاني ، خليفة قرطبة امير المؤمنين - رضي الله عنه -

صوت طفل

اريد ان امنحك - هدية زواجك - لقب الوزير الاول الذي يفخر

بحمله فقط اب زوجك اسماء ، غالب الشجاع ، وان اقلدك

منصب الحاجب الذي شغل بخيانة المصحفي الخائن (يسجد

المنصور باسم)

(داخل دار المنصور)

: الذين شلّهم سقوط المصحفي يوجهون التهمة اليك ، يناصرهم

صوت ٤

بعض الصقالة الذين اغضيتهم عنهم ، ومئات من المسلمين

المارقين ، اما الفقهاء فانهم لن يدافعوا عنك لاعتقادهم انك غير

مؤمن صالح .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

: عندما تقطع شجرة لا بد من الاتيان على جذورها الغائرة .

المنصور

: اسوأ ما في الامر ان شكواهم هاته ينظمها شعر الشاعر الرمادي ،

صوت ٤

والاهاجي حين تنظم تكون قوية الايقاع ، وتبقى محفورة في

الذواكر .

: (امام الشطرنج) ليشنق جوذر الذي وهبته حياته منذ ثلاث

المنصور

سنوات (يشرع في رمي قطع الشطرنج) ليكون عبرة للمتأمرين

، وليقضي كل الرؤوس ، وليقتنع الفقهاء ان المخالفين لي

يهاجونني ليس لانني غير مسلم صالح ، بل لانني سني مدافع عن

المذهب المالكي . وان ينتقي وفد منهم من بين الاربعة الاف مجلد

تضمها مكتبة الحكم - بعض المجلدات التي يعتقدون ان بها هرطقة والحادا وان تحرق . او ليتحول المتآمرون الى تآمر ديني وليس سياسيا . وبالنسبة للشاعر - وهو صوت الشعب - بينما احاول ان احسمه للتغني بفكرة اخرى ، فليسكت : بالدينار او بالنار حسب الذي يريده وانا - في ساعات فراغي - بجودة خطي المعهودة سأنسخ القرآن ليكون هذا الانشغال الورع تجربة ونموذجا لكل المدينة هكذا اذكر ايام كنت كاتباً (يتهياً حقيقة للقيام بهذا) ان السلطة في يدي الان ، ويبدو لي ان الحفاظ عليها اشق من السعي في سبيلها .

(لوحة الشطرنج تتضح في الظلام)

المنصور

: سيكون من المناسب ان ينشغل المرء بالقطع المتناقضة ، اذا كانت هناك واحدة لم تكن متناقضة ، الذي لم يولد حاملا لقب ملك ويود ان يكون له فعلية ان تكون يده سخية ، وضميره نقياً ، وان يحرز نصراً في الغزوات ، سأغزو غزوتين كل سنة ضد النصارى ، ليس لانهم نصارى ، ولا لان جيوشي مبتلاة بهم ، ولا لان امراءهم يحارب بعضهم بعضاً مثل الذئب ، بل لانني في حاجة الى النصر عليهم كل خمسة اشهر او ستة ، كذلك في حاجة الى اموالهم ، للحفاظ على قرطبة سيدة جميلة وهو الشيء الذي يستدعي تكاليف باهظة في هذا العالم (موسيقى حربية) سنبداً بالثغر الاوسط (حصن غرماج ، ايقاع خطابي) من هذه السفينة الراسية في بحر قشتالة نرحل لمحاربة اعداء الله . هذا سيف نهر دويروا الف الفضي لابد ان يرانا قافلين في رداء المجد ، محاطين بالاسلوب والعبيد ، هذه السفينة هي التي اختارها الله للوقوف على اعلى مكان ، هنا مفتاح النصر ، هنا طلسمه . ارى من حبل شراعها عالم الله اللانهائي الذي اهداه الينا ، فلنأخذه ، لان

القدر ينسب انبساط الساء في ايدي الاقوياء ، ويتضاءل تضاؤل
 الصل في ايدي الضعفاء . النفير ايها الجنود ، اغتنوا باموال
 الاعادي ، والتحفوا بالمجد وخلود الذكر ، تحيون بقدر ما
 تقتحمون الموت ، فان الذين يموتون يدفنون بملابسهم ودمائهم ،
 دون ان يغسلوا ، يجيئون وافواه جراحهم يوم القيامة ريحها ريح
 المسك (في نغمة ذاتية كأنه يخاطب نفسه) كيف يُسمع
 الصمت ، لا اريد ان اسمع شيئا ، اي شيء ، اي شيء حتى
 جرسا ، او عصفورا ، اورياحا ، اريد ان استمع الى الصمت
 فحسب ، الذي يسبق الضجة ، القعقة ، فزع الحرب (ضجة
 حرب تنهيها موسيقى من البلاط)

(غرفة من القصر)

: هل قررت شيئا يا حبي بالنسبة لتربية ولدي ؟
 : انسي هذا يا أورورا ، سأسهر على رعايته ورعايتك ، فليضحك
 ويلعب ، وليصل ، وليتسل مع نساء حريمه .
 : لكنه ما زال صبيا بالنسبة للنساء .
 : من اجل المتعة ليس صغيرا جدا ، يا حبي انا ، لكن من اجل
 التعاسة والموت نعم . انه ولد ملكا ، فلندعه يكونه على افضل
 طريقة ممكنة ، فليملك ، وليتركني - ليرتكنا - نحكم ، ان الحكم
 هو الوجه المر لعملية الحكم الذهبية .

: لست واثقا يا ابا عامر .
 : ان الملكية يا اورورا مصادفة : وانت - كما كنت امة تعرفين هذا
 اكثر من اي شخص اخر - تدركين ان السلطة قدر ، وهي
 قدرتي ، فدعيني اكمل هذه الرسالة .

: الا يبدو لك ان هذا تحد ان تبدأ في بناء مدينة الزاهرة في الجانب
 المقابل من قرطبة حيث توجد مدينة الزهراء مدينة الخليفة ؟ انني

صبح

المنصور

صبح

المنصور

صبح

المنصور

صبح

لست افهمك ابدا يا ابا عامر .

المنصور

: الذي يمارس الحكم عليه ان يتمتع بالاستقلال .

صبح

: لكن الشعب ، واصحاب الدعاوي ، والوزراء ودواوينهم

والسفراء سيتركون مدينة الزهراء ماضين اليك .

المنصور

: هذا افضل بالنسبة لهشام ، هكذا في ذرعه ان يستمتع في هدوء

بكل مدينته ، كما اتمتع الان بك .

صبح

: انتظر . فان غالب ايضا يشكو من تلك المدينة ، مرتثا ان مدينة

هي كثيرة بالسنة لحاجب فقط .

المنصور

: بش الحقد ميزانا ، ان حي من الذين يدافعون عنك ، لكن حين

تكونين في المنحدر فقط .

صبح

: والجيش النظامي الذي كونه يا ابا عامر يهينه وهو قائد الجيش

الاخر .

المنصور

: جيشه قد انتهى ، لديه بعض فرق يابسة وهشة ، يسير على النظام

القبلي ، على حين انتهت القبائل بواشجة الدم ، حين يكون الذي

يذهب الى الحرب يسفك دمه ، من اللازم ان يجدد كله وان يصلح

كله ، فالجنود المسرورون والمدفوع لهم جيذا لا يقهرون يا

اورورا ، على ايضا ان اصلح غالب .

(في قمم اتينشه)

صوت غالب

: محمد بن ابي عامر خائن بني امية ، واني - غالب - اتحداك امام الله

لابريء ديني وشعبي والخليفة الذي اسرته من حكمك المخادع

(يخيم صخب حرب على المنظر ، ثم يهدم)

المنصور

: اطيحوا برأسه ، وابترؤا يده اليمنى ، ولا تقربوا خاتمه واحملوه في

صندوق الى الزاهرة ، وسلموه الى زوجتي ، ابتته فان الله هو

المحيي وهو المميت (يطرح الفيل من فوق مائدة الشطرنج) .

(القصر الملكي)

صبح : يعرفونك في قرطبة بالاسم الذي قلته لي يوما ما : ابو عامر المنصور

المنصور : المنصور بالله منذ الان في كل الصلوات ، وفي كل المآذن ، سيذكرون اسمي اثر اسم ولدك ، وفي تشريفات مجالسي سيكون اسمي مثل اسمه ، وسوف يقبل الاشراف يدي ويدعونني مولانا .

صبح : (في صوت خفيض) السيد . . .
المنصور : الخليفة الشاب منذ الان فصاعدا سيقصر على اعمال الورع : لن يخرج من القصر (جلبة معركة) علي الان ان انشغل بالقونت في قشتالة ، وبملك بنبلونه اللذين انضموا الى غالب ضدي (تأخذ قطع الشطرنج البيضاء في السقوط) . سيما نكاس ، روطه ، ليون ، استرجه ، ناخرا ، بنبلونه ، برشلونه ، قويمبرا ، سان استييان دي غرماج ، اوسما . . . (من جديد في القصر الملكي) سأزوج بنت ملك بنبلونه ، شانجه غرس الثاني .

صبح : لماذا ؟ اليس لديك ما يكفي من الذرية ، ومن النساء ؟
المنصور : لا يسري ابدا دم ملكي في عروق الابناء بما فيه الكفاية (تشتد جلبة المعركة)

(خارج المسجد)
المنصور : أمر بتوسعة المسجد كي يتسع لكل المصلين ، فان سكان قرطبة قد زادوا ، واطردت كذلك زيادة المعتنقين للاسلام ، وسوف يساعدنا النصارى طوعا او كرها في تحمل التكاليف .
(القصر الملكي)

المنصور : قد خلعت لقب وزير على ولدي عبد الرحمن .

صبح : انه في عامه الثامن فحسب .

المنصور : حين كان ولدك في الحادية عشرة كان خليفة .

- صباح : وزير يلقبه الشعب بشنجلول .
- المنصور : جده هو شانجه ، ملك نابارًا .
- صباح : لكن اب ولدي كان خليفه ، الاب والابن (ضجة معركة) .
- المنصور : سألني بتيريسا بنت برمود الثاني ملك ليون .
- صباح : لماذا ؟
- صباح : لانني محتاج ان يدفع النصارى الجزية لي (تهوي اخريات قطع الشطرنج البيضاء) .
- صباح : كفى . اشرع الان في استرجاع نظري وذاكرتي ، سأتحدث مع ولدي .
- المنصور : سأتحدث معه اولاً ، (يلقي بملكة الشطرنج السوداء في الفضاء) لا تخرج السيدة من حجراتها دون اذن مني (يتوجه اليها) في ذرعي ان اقتل ولدك - لن يخسر شيئاً - لكن ، لماذا ؟ سأنتظر موته ، وسيكون اولادي اذن هم الخلفاء (يلقي بالملك الاسود) .
- صباح : ألم نكن كلنا الات في يدك يا منصور ؟
- المنصور : كنت حبيبة ، وانت الان شريكة في جريمة يستغني عنها .
- صباح : الا تخشى ان تكون آلة في يد اخرى اقوى منك ؟
- المنصور : هذا يقرره النصارى : يدعوني سيف الله معتقدين انني المهدي الذي يجيء قبل نزول عيسى - جاء يجاهد في الالف الاولى التي يزول العالم بزوالها ، ان لديهم تقويماً اخر غير تقويمنا .
- صباح : احترس ان تنتهي انت .
- المنصور : على كل حال سأحمل لقب السيد ، الملك الكريم ، سيدعوني « صاحب الجلالة » واكون « الملك العظيم » .
- صباح : ستكون يا منصور الى الابد نموذجاً للقساوة .
- المنصور : ليس الحكم ان تغمض العيون ، وتسد منافذ الرحمة ، الحكم - في

بساطة - لابد ان يمارس ، وان تذلل له العوائق التي تجابهه .
الحكم هو قدر صعب .

: منافق !!

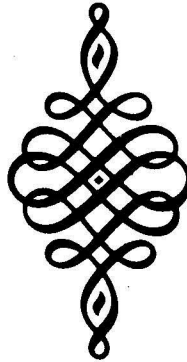
صبح
المنصور

: ليس صحيحا . محبرتي ، وقلمي : كانا ما لدي . وهو ما بقي
فوق المائدة الان . (في الواقع ، هوت كل قطع الشطرنج ، يضع
المنصور في وسط المائدة محبرته القديمة . ضجة حرب) قشتالة ،
نابارًا ، جليقيه ، حتى شانت يا قب ري كومبوستيلا ، لا تقهر !
حتى محج النصارى ، المأسورين عليهم ان يحملوا اجراس
كنائسهم ، وكل ابواب مدينتهم الي . انني في حاجة الى قناديل
اضعها في الجزء الذي اصفته للمسجد ، احتاج الى خشب جاف
لاغطي السقوف (تهب ريح عبر بهو البرتقال ، يدحرج قطع
الشطرنج ، ترتجف عبر شوارع الدويلة الخالية في قلعة النصور ،
الحصن) لا احد ، لا احد ..

بسبب شراهة النصور منذ القدم امتدت تلك البطحاء ، من أجل
نهم النسور ومن أجل النملة . آه ايها الوادي الاخضر الذي خلق
للهزائم (ميدان اسلحة ، ناظرا الى اعلى من فوق برج المجد) ما
اشد علو السماء ، وما اضاءها الان !!

(يهذي ، يدعونه يسقط فوق النعش) احملوني الى مدينة سالم .
(يظل يتمتم حول تغير المناظر) ، كفنوني في ثوب قد غزلته بناتي
من كتان اشتريته من مالي الحلال : الذي بعث به ارضا كان تركها
لي ابائي ، وغطوا جسدي بالغبار الذي جمعته من فوق دروعي في
المعركة خلال خمس وعشرين سنة ، كي يشفع التراب للتراب
امام الله . عبد الملك يا ولدي انت تخلفني فلا تثق بمن يخاف ،
واخش من يخشى ، وعاجله بالعقوبة ، وخرج ذكورهم
باستخدامك ، والحف اناثهم جناحك ما استطعت ، ولا تخرج

من قرطبة الجميلة ، لكن حين يعتاص امر فحله بنفسك ، وان
خفت الضعف فانتبذ بخاصتك وغلمانك الى بعض المعازل التي
حصنتها لك ، واختبر غذك ان انكرت يومك ، وليحفظنا الله .
(الريح التي ما تزال تهب تقلب المحبرة فوق رقعة الشطرنج يلوث
المداد مربعات مائدة الشطرنج الخالية) .





د. أحمد زياد محبكي



ARCHIVE

رجع الى البيت بعيد الظهور ، يوم من خبز . وهو واقف امام الفرن
يسوق امامه عربته ، يدفعها ، فتعدو الحسن بشيء يعكر مزاجه ، رأى الفرن
خفيفة ، مرحة ، وقطع النقود تحفق في
جيب سرواله ، وقد امال قبعة رأسه الى
وراء .

وثمة شيء ما يحس انه غائب ،
مقتطع ، مأخوذ ، ولكنه لا يريد ان
يذكره ، لقد باع كل شيء ، وعزم على ان
يرتاح بقية اليوم .

وامام باب الدار ترك عربته ، ودخل ،
يحمل ارغفة الخبز وكيسا صغيرا من
الخيار ، تركه للعيال ، وما ان رأى زوجته

وقبل ان يدخل زقاق حارته ، مربجاره
الفرن ، فأخذ ضعف ما كان يأخذ كل

بالخروج ؟! »

ثم خرج الى الزقاق ، وصاح فتقاطر
اليه الاولاد ، من اقصى الزقاق ، ثيابهم
معفرة بالتراب ، ورؤوسهم مهوشة
الشعر .

وقبل ان يدخلوا الى الدار تلقى كل
منهم ضربة على قفاه ، حتى (سمر)
الصغرى ، فتراكضوا الى المطبخ ،
يحتمون بامهم ، وهم يبكون .

ونظرت اليه الام ، فقال لها :

« سأسبقك الى موقف الباص ، بدلي
ثيابهم ولا تتأخري . »

ثم خرج ومضى في الزقاق ، وبعد
قليل احس باحد وراءه فالتفت اليه ، رآه
لم يبدل قميصه فسأله :

« لماذا لم تبدل قميصك ؟ »

« امي قالت انه نظيف . »

شتمه ، وشتم امه ، ثم مشى ،
ومشى (احمد) الى جانبه .

لا ، لن تصبح بائع خضروات مثلي ،
تدفع العربى وتطاردك شرطة البلدية ،
سوف تدرس ، وستصبح معلما ، استاذ
مدرسة ، ويكون لك بيت ، في غير هذه
الحارة ، لا ، لا ، لن تبعد عني ، سيكون

وهي تحمل ابنها الرضيع (سامر) ، حتى
صاح بها ، كانه يريد استباقها ، قبل ان
تسأله عن شيء لا يريد تذكره ، فقال :

« هيثي الغداء ، وحطيه في صرة . »

« الى اين ؟! »

فأجابه وهو يتناول منها ابنه
(سامر) ، ويناولها الخبز والخيار :

« الى ارض الله الواسعة . »

التفت وسألته بعفوية :

« اين الميزان ؟! »

تخاذل وكاد (سامر) يسقط من بين
يديه ، ونظر الى فناء الدار ، فرأى كرسيها

صغيرا ، فقعد عليه ، ووضع (سامر) في
حجره ، وامال قبعة رأسه الى امام ،
واطرق صامتا ، فسألته :

« اخذته شرطة البلدية ؟ »

لم يجب ، فاضافت :

« هذه هي المرة الثانية ، في اسبوع

واحد . »

نهض وامال قبعة رأسه الى وراء وسأل
بهدهوء :

« اين الاولاد ؟ »

« في الزقاق . »

« كم مرة قلت لا تسمحى لهم

« بابا لماذا لا تتركه لهم ، وتشترى ميزانا اخر ؟ ! »
ضحك ومسح رأس (احمد) بيده وقال له :

« ثمنه يا بني عمل يومين او ثلاثة »
فأضاف الولد :

« ولكن ، انت تعمل دائما ، ولا تعطل مثلما نعطل ، نحن في المدرسة ؟ » ضحك ثانية ، ثم أحس بالضيق وكانوا قد بلغوا الحي الذي تقع فيه الحديقة فنزلوا جميعا .

وعلى الرصيف وقفوا ، ليعبروا الشارع الى الطرف الآخر ، كانت (ام احمد) تقف مشدودة ولم تلبث ان قالت :
« ما هذه المنطقة ، كأنها باريس ؟ ! »
فسألها على الفور :

« وهل رأيت باريس ؟ ! »

وسارا معا على الرصيف يتقدمهما الاولاد ويتراخضون ويمرحون وكان (سامر) قد نام على يدي امه وهي تحمله ، والاب يحمل صرة الطعام ، ويلوح بها ، وامامه كانت تمتد السيارات مصفوفة على جانب الرصيف .

وامام سور احدى الابنية وقفت ، تتأمل طفلين يلعبان في حديقة فسيحة

لك بيت في هذه الحارة ، قريبا مني ، ولكنه افضل من بيتي ، ويكون ملكا لك ، لا ، لا ، لن تكون مستأجرا طول العمر .

وجاء الباص ، وصعدوا فيه ، وانطلق بهم ، والاولاد في مقعد يضجون ، ويتنافسون في الاطلال من النافذة ومد ايديهم ورؤوسهم منها ، و (ام احمد) الى جانبه ، في مقعد اخر ، وراء الاولاد ، تحاول الالتصاق به ، وهو يبتعد عنها .

ثم التفت ، فرأى امرأة واقفة ، فاغتنم الفرصة ، فوقف وتخلى عن موضعه ، ودعاها الى القعود فرمقته زوجته بغضب فتبسم .

وبعد قليل التفت اليه (احمد) سائلا :

« بابا لماذا اخذوا منك الميزان ؟ ! »
احس بالضيق ولكنه اصطنع ابتسامة وقال :

« لا تشغل بالك ، الحمد لله بعت كل الخيار ، وامتلأ جيبي بالنقود وغدا اذهب الى المخفر فادفع الرسم واسترجع الميزان . »

فقال (احمد) على الفور :

« بابا ، (احمد) عضه الكلب ، وقف
يتفرج على مرآة السيارة ، ومد يده من
نافذتها ، فعضه الكلب . »

ونظر واذا كلب اسود ضخم يمد رأسه
من نافذة سيارة مصفوفة الى جانب
الرصيف ، وهو ينبج نباحا حادا واخذ
يتفحص ذراع (احمد) على حين كانت
الام تصيح قائلة :

« ولي يا بني ، الكلب عضك يا ليتنا ما
خرجنا من البيت ، يا ليتنا ما خطونا
خطوة ، الله يلعن الحديقة لو كنا ذهبنا الى
بيت اهي . »

وكان (سامر) قد افاق على اصوات
اخوته فاحذ بيكي بكاء متصلا وامه
تهدهده ، تحاول اسكاته فضاق ذرعا
وصاح بها :

« اسكتي واسكتي الولد . »
وتقدم رجل انيق نحو الكلب وربت
على رأسه فسكت ثم التفت الى (ابو
احمد) وقال :
« امسك اولادك ، ولا تتركهم ليسيروا
وحدهم . »

فدهش لقول الرجل ، وصمت واذا
الزوجة تصيح بالرجل :
« كلبك عض الولد »

احدهما يمتطي دراجة بثلاث عجلات
والاخر يقذف بكرة صغيرة فالتفت الى
زوجها وقالت :

« لا تعاتبني اذا خرج الاولاد الى
الشارع ليلعبوا ولا تعاتبني اذا تحاصموا مع
اولاد الجيران ، دارنا صغيرة وباحة الدار
اصغر ، كالسجن ، لا يمكن للاولاد ان
يتحركوا ، وطول النهار هم امام وجهي ،
ماذا تريد ان افعل ، لابد من خروجهم
الى زقاق الحارة . . »
صاح بها مقاطعا :

« فهمنا والله فهمنا ، يكفي محاضرة ،
درس ، جثنا لنهنا وننسى ما جثنا لنزعج »
وعلا صوت كلب ينبج وصراخ اولاد
وبكاء فصاح :
« اين الاولاد ؟! »

وكانا قد بلغا مفترق طرق فحث خطاه
وتقدمها يحمل صرة الطعام ، وتلفت ينظر
الى هنا والى هناك واذا الاولاد يعدون اليه
من شارع فرعي ، وهم يتصايحون ،
ويبكون ، مذعورين .

وارتمى (احمد) بين يديه وهو يلوي
ذراعه ويبيكي فصاح به يسأله عما به ، فلم
يجب فقال (صلاح) يخبر اياه :

التفت الرجل اليها ممتع اللون ، ثم قال :
« اطلعوا معي في السيارة احملكم الى المستشفى . »

فصاحت وهي تضم (احمد) اليها :
« لا ، لا ، والف يمين ، انا لا اطلع في السيارة مع الكلب ؟ ! »
وتقدمت (سمر) من ابوها ، وسألته بلثغتها الناعمة :

« بابا ما وصلنا الى الحديقة ؟ ! »

شتمها وشتم امها وشتم الحديقة ولما وقفت امامه سيارة اجرة ، حشر فيها زوجته والاولاد على الفور من غير ان يسأل السائق عن الاجرة وطلب منه ان ينقلهم الى اقرب مستشفى ، وفي الطريق روي له ما كان من قصته ، فقال له السائق :
« وهل تعرف الرجل ؟ »

« لا »

« وهل اخذت رقم السيارة ؟ ! »

فطن الى قصد السائق ، فقال :

« ارجو ان يكون الكلب غير مصاب

بشيء ، وان تكون العضة خفيفة . »

وتدخلت الزوجة فعلمت قائلة

لزوجها :

« انت قلبك طيب ، دائما

ودرويش . »

نظر الى الخارج من نافذة السيارة ، وشتم ، شتم الدراويش ، وطيبى القلب ، ثم شتم الدنيا والعالم والحظ .
انه يعرف الرجل ، ولكن اين رآه ؟ !
اين ؟ ! نعم انه هو نفسه ، لعله يشبهه ، لا ، انه هو نفسه ، رآه بل كان دائما يراه من وراء نافذة السيارة ، انه يعرفه يميزه من الف رجل ، ولو غير زيه يعرفه سواء في زيه الرسمي ، ام في زيه العادي هو نفسه .

وهم يرقون درج المستشفى قالت له :
« بعد معالجة الولد سترجع لتسأل عن الرجل ، لا بد من ان نجد احدا يعرفه . »
« ولماذا ؟ ! »
اجابت مستكبرة :

« لماذا ؟ ! لترفع عليه دعوى . »

نرفع دعوى على من ؟ ! والى من ؟ ! ما عرفت انت من الرجل ؟ ! »

سألت باستخفاف :

« ومن يكون ؟ ! »

فأجاب :

« رئيس مخفر شرطة البلدية »

وكانوا قد بلغوا نهاية الدرج فدخلوا المستشفى صامتين .



وجه العالم

قصة قصيرة بمقام : سعيد عبد الفتاح

قررت ان اقتله . هذا الوجه الملعون ، ولما طال انتظاري . تسللت الى البيت واسترد الانفاس بعد مضي الوقت بطيئاً في خفوت شديد . ضغطت على زر الى حد القلق ، واجتاحني حالة توتر شديدة ، لا بد من تنفيذ ما عزمت عليه . فليشف الغليل اذن ، وانتهي من الاطاحة بهذا الرأس الغليظ فلم اعد احتمل .

ولما طال انتظاري . تسللت الى البيت في خفوت شديد . ضغطت على زر امامي . فتح لي الباب ، وتحت وطأة هجومي لاحت على وجهه العريض ابتسامة باهتة . وضع يده على نظارته السميقة قائلاً :

جلست اتدبر الامر في روية واحكام . ولما فرغت من ذلك . كان ذهني خالياً من كل شيء الا فكرة القتل ، وتيقنت ان مصيره اوشك لا محالة . تمنيت رؤيته في ذات اللحظة . لالتخلص من تلك القيود التي تكبلني ، وذلك الاحساس الهائل بالخطورة الجاثم على انفاسي يخنقني .

— خيراً ان شاء الله ! لم ارد عليه ، ظل يراقبني وانا اتحرك داخل الصالة حتى وصلت الى حجرة نومه . فركلت الباب بضربة قوية . فتخبطت ضلفته اليمنى عدة مرات . مسحت بناظري كل الحجرات ، وتأكدت من عدم وجود احد سواه ضحك رغماً عنه

ضحكة عالية . وتجلت في عينيه نظرة
الخوف والفرع .

التفت نحوي باهتمام شديد قائلاً :

— ماذا حدث ؟

— اريد قتلك .

تجمدت ملاحظه ، وند عن حركة قدميه
ارتطام بارضية المكان . وبعد وقفة قصيرة
تمتم قائلاً :
— لماذا ؟!

مازالت الجمرة متقدمة في داخلي ،
ولا بد من تنفيذ حكم الاعدام . ها هو
يقف امامي متهزئاً . خائر القوى . منهوك
الاعصاب . لا يستطيع حماية نفسه على
الاقل . وسأنفذ فيه حكم الإعدام اذن .
يتهمني بالمرض !! ثم وجدتي اقول
له :

— الا تسمع عن المرضى الذين يقتلون .
انا اشعر الان بمعنى ذلك . فالانسان
القاتل في جوفه دائماً جمره متقدمة . وها انذا
ادعوك لتكتوي بها حتى تحترق .

تحركت على شفتيه رغبة يائسة في المزاح
فتساءل :

— ولماذا انا بالذات ؟

— انت تعلم جيداً .

جف حلقه وتنحج عدة مرات ثم
اردف قائلاً :

— اي مرض تقصد ؟ . ولكن صحتك
مازالت بحمد الله جيدة — لعلها افضل
من صحي .

— انت قلت اني مريض . مجنون !! هل
نفهم ؟!

مجنون ! . . انا . مجنون !! واني اشك
في كل شيء . واني ارى خيالات
وصوراً . . واشياء كثيرة حولي .

وبناء عليه ضاعت من عمري
سنوات بسببك . فكان لا بد ان انتقم
منك . ومن هذه النظارة التي تضعها على
وجهك دائماً . ومددت يدي على نظارته
السميكة اجذبها بقوة قائلاً :

— اخلعها حتى ترى الطبيعة كما هي . لا
كما تحب .

فاذا بها ثابتة على الوجه وكانها جزء منه .
اشرت اليه بالتوجه الى باب في نهاية
الصالة الممتدة الى اليسار صارخا في
وجهه :

— فقط اعرف ما يجب لكي تحيا بشرف
. ولطمته عدة لطمات .

قال متوسلا :

في بطونهم وكفى ! .

— سيدي . سيدي ارجوك . ارجوك يا سيدي .

— اليوم . انا سيدك . وبالامس كنت مريضا !! مجنونا !! اليس كذلك ؟! كنت وامثالي الذين نهّد العالم !

لاننا نعرف انبياء الله ، والصالحين ، ونعرف افلاطون وارسطو نتحدث عن الرسائل والشعر والحكمة . اليس كذلك ؟!

ننام في غار حراء . ونسير في جمهورية افلاطون هذا الذي تتهمنا به . ما اجل كل هذا ما اجله . رغم ما حدث ورغم ما يمكن ان يحدث .

لقد كدت تشوهني امام نفسي ، وكاد جزء من نفسي ان ينطفئ ورغم سنوات العذاب في السجن صمدت .

لقد انطفأ في وجدانك كل شيء . . كل شيء مات . بل قتل ! وانت الذي قتلته مع سبق الاصرار !!

اني اتعجب منك ! . ماذا تقول لابنك بعد ؟ لعله يبصق على وجهك لو رآك . ولعل امثالك لا يكون لهم ابناء . ولا يريدون . فهم يستطيعون ان يضعوا العالم

اشتد احمرار عيني وجحوظهما . وتضاءل هو امامي . تضاءل الى حد كبير . وجذوة الجمرة في قلبي لم تهدأ بعد .

وجهه الذي يطالعي بنظارته السمكية يثير استفزازي وحقيقي يزيدني غليانا وثورة . رأيت ان احزم امري دون تردد . وبسرعة خاطفة قبضت على يد حديدية وهويت بها على الرأس . فاذا به ينطلق كالرياح ، وتسقط اليد الحديدية محدثة صوتا عاليا لارتطامها بارضية المكان .

وخرجت مشدوها في استطلاع ودهشة . باحثا عن وجه تعلوه نظارة سمكية . اخذت اتفرس في وجوه الناس في الطريق فاذا بالوجوه تطالعي يعلوها نظارات سمكية ، صعدت سلم « الاتوبيس » والسائق والمحصل يتحدثان الى بعضهما وعلى وجه كل منهما نظارة سمكية . تفحصت وجوه الركاب جميعا .

وقفت في الميدان الواسع ادقق النظر باحثا عنه . وكل من الواقفين يخرج لي لسانه مبتسما ، ويشير الى نظارته السمكية التي تعلو وجهه ويتراقص في حركات

بهلوانية . وتزداد حركاتهم . كنت اراهم
جميعا خلف نظارة واحدة واراهم فرادى .

كدت اجن . النار في قلبي تزداد
اشتعالاً واتقادا في آن .

نظرت الى كل من بالميدان نظرة
ساخرة ، قلت باعلى صوتي :

« تُفُو ! » وانصرفت .

بدت كل الاشياء تتراقص امامي مرة
اخرى . حتى اعمدة الانارة التي تملأ
الشوارع . خرجت عن وقارها المعهود ،
وظلت تتراقص حولي وتعلوها نظارات
سميكة . السيارات . ماسحو الاحذية .

باعة الجرائد . الاشياء جميعها .
استشعرت في الجورائحة معادية . وشيء
ثقيل يطبق على صدري . تكاثفت
السحب ، وهطلت الامطار بغزارة .
واجتاح الطريق هواء شديد الرطوبة ،
واندفع الناس يحثون بعضهم على السير .

وانا في طريقي الى « الكورنيش »
شاهدت شخصا يسير بطريقة عادية
ووجهه خال . توسمت فيه الرقي .
وانبسطت اساريري وارتاحت له نفسي .
اقتربت منه . حاولت التحدث معه .
قلت في نفسي : لعله الشخص الذي

استطيع السير معه في طريق واحد .
تقدمت اليه على ان نصبح اصدقاء .

سألني :

— هل انت متكيف ؟

— وما معنى ذلك ؟!

وقبل ان يبدأ حوار بيننا وجدته يجذب
« سوستة » جرابه ويخرج نظارة سميكة .

وضعها على وجهه وقدم نفسه قائلاً :

— انني احملها كلما استدعت المواقف .

زادت دهشتي . وتاه وجهه في كل
الوجوه التي رأيتها من قبل . تاكدت من
صعوبة مواصلة الطريق معه . فانصرفت
على التو . فكرت في ان اذهب الى مقر
عملي ارتاح بين زملائي . تمشيت مستطلعا
الوجوه . اصطدمت بوجه احد الزملاء

يعلوه نظارة سميكة . بادرنى قائلاً :

— لا بد ان تتكيف مثلنا

صمت على رغمي . وسألته عند المعنى ؟!

فقال :

— هكذا حال الدنيا . لا بد ان نفعل
فقط .

لم افهم شيئاً . طالعت وجه كل
الزملاء وقد بدت نظاراتهم السميكة بראה
لامعة . . سالت رئيسي في العمل عن سر

ارتقيت في حضن امي ابكي بصوت
عال . واحسست بحاجتي الشديدة الى
نوم طويل . وقبل ان افعل . اعتليت
سطح البيت . فإذا بوجه العالم قابعا خلف
نظارة سمكة . كبيرة - كبيرة جداً
فاجتاحني شعور بالغ بالاخفاق . ودوى
صوت رصاصات عدة جانب الراس .

اصابني الدوار ، واصطدمت بسطح
البيت وظللت اتدحرج متقلبا عدة مرات
حتى استقر بي المكان تحت الطوار
الخارجي .

هذه النظارات السمكة . فاتهمني
بالجهل . وباني لم اعد اقرأ الصحف بعد
- واستطرد - بان صحف اليوم تحمل انباء
هامة عن افتتاح اكبر محلات للنظارات
السمكة . وان هذا طبيعة العصر .
ولا بد من التكيف .

غشيتني كآبة حقيقية . واحساس فظيع
بجرح ينزف في الداخل ، واعتصر الالم
قلبي فتجرعته على مضض . سما بطئاً .
واضطرت للرجوع الى البيت . كان وجه
البيت كالحا . تعلوه سحب معتمة .





«حب أقوى مني أنا»

ملصقات الشاعر البياتي ... بالاسبانية

خالد سالم

عن منشورات جمعية الصداقة الاسبانية - العربية في مدريد ، صدر اخيرا كتاب جديد للشاعر عبد الوهاب البياتي تحت عنوان « حب اقوى مني انا » والكتاب مترجم الى اللغة الاسبانية ، وهو مختارات من شعر الحب تتخذ مكانا الى جانب دواوين البياتي وكتبه المترجمة الى الاسبانية منذ الخمسينات حتى يومنا هذا .

وقد قدّم الكتاب في مقر الجمعية ضمن امسية استمتع بها جمهور غفير ، فالبياتي

شاعر مشهور بين القراء الاسبان وكذلك في دول امريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، وكثيرا ما نشرت قصائد له مترجمة في الصحف والمجلات اضافة الى دواوينه التي تُرجم الجزء الاكبر منها الى اللغة الاسبانية .

ثلاثة فصول

و « حُبّ أقوى مني أنا » يقع في ثلاثة فصول ، أولها « حب لا ينتهي » وهو قصائد مختارة من دواوين البياتي موضوعها الاساسي « الحب » ، اما الفصل الثاني فيضم قصائد مهداة الى أسماء مشهورة ، « رافائيل البرقي » الشاعر الاسباني المعاصر ، « اوكتاويو باث » الشاعر المكسيكي و « خليل حاوي » الشاعر اللبناني وغيرهم من مبدعي العصر ومفكريه . ويزخر الفصل الثالث بمجموعة من القصائد القصيرة . وتجدر الإشارة الى ان معظم القصائد المترجمة لم تنشر بالعربية ، حيث ان الشاعر ما زال ينتظر الانتهاء من ديوانه المقبل الذي سينشر قريبا ، كما صدر حديثا في مدريد ، كتاب يضم مختارات شعرية للبياتي باللغتين العربية والانجليزية تحت عنوان « حب تحت المطر » .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كتاب « حب أقوى مني أنا » اختار قصائده وترجمها الدكتور إدرو مارتينث موتابيث ، وهو من كبار المستعربين الاسبان ويشغل حاليا منصب رئيس قسم اللغة العربية بكلية الاداب والفلسفة بجامعة مدريد المستقلة « اوتونوما » وكان من قبل رئيسا للجامعة نفسها ، ومن اوائل الاسبان الذين ترجموا شعر عبد الوهاب البياتي منذ الخمسينات .

فهم الناس والحياة

بدأ تقديم الكتاب بكلمة القاها الشاعر والكاتب المسرحي الاسباني « انطونيو غالبا » الذي يُعدّ من كبار كتاب المسرح الاسباني ويشغل منصب رئيس جمعية الصداقة الاسبانية - العربية في مدريد وقد تُرجمت بعض اعماله الى اللغة العربية مؤخرا .

اشار « غالا » في تقديمه الى مفهوم الشعر بالنسبة اليه ، من حيث انه ابداع وخلق ، موقف وتصرف وليد البراعة الحيوية للشاعر نفسه ، وهو - اي الشعر - توليفه من روح الشاعر وذوقه بل هو جزء منه ، مثله في ذلك مثل الماء الذي يأخذ شكل الإناء عندما يسكب فيه ، مضيفا ان الشعر يمكن ان يتخذ شكلا دراميا او حكاية او مقالة صحفية ومن هنا نجد ان الشعر يتمثل شكلا فرديا ثم يسمو ليصل الى الشكل الجماعي ، وبعد ذلك يتطبع بطابع عالمي انساني محدد بذلك الواقع الذي نعيشه . وانهى « غالا » كلمته قائلا : كل ذلك نجده في شعر صديقي الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي الذي يكتب عن الحب ، حبّ أكبر منه هو ، إنه شاعر الحب والإنسانية .

وُلد من جديد

وتناول الكلمة الدكتور « بدرو مارتينث مونتايث » معتبرا البياتي معلما له واستأذا في مجال فهم الناس والحياة ، وأشار الى اول مرة ترجم فيها قصائد للبياتي عام ١٩٥٧ في القاهرة ، ثم عرض بعد ذلك الكتاب الذي قام بترجمته الى الاسبانية وتحدث عن البياتي كشاعر حب ، وعن معنى الحب في شعره فهو الشاعر الذي يعيش بالحب ، وفي الوقت نفسه يسكنه قلق داخلي دائم هو بذلك يمثل انسان حوض البحر المتوسط ، ثم انتقل بعد ذلك الى ما تعنيه اسبانيا بالنسبة للبياتي وذلك من خلال شعره قبل قدومه اليها ، انها الاندلس بكل ما فيها من ذكرى خاصة في نفس كل عربي ، ومن ناحية اخرى قال الدكتور مونتايث ، ان البياتي اعترف له منذ شهور بأنه ولد من جديد في اسبانيا بعد فترة طويلة من التوتر والقلق وانه استطاع التغلب على هذا القلق والصعاب التي قابلته ، واصبح يملك احساسا بانه اقوى من الآخرين الذين سببوا له القلق والمتاعب ، وتغيّر هذه الامور تمثلت في انتاجه الشعري الاخير ومن خلال هذا الكتاب . ثم انتقل الى القصائد التي يحتويها الكتاب والتي تفصح عن حنين الشاعر الى بغداد والى الحبي الذي عاش فيه ، حي « باب الشيخ » ، وذكر المتحدث ان قصائد الكتاب القصيرة ما هي الا عملية خلق جديد للقصيدة العربية التقليدية ووضعتها في

اطار جديد ، واستشهد بقصيدة « مرثية الى خليل حاوي » .

اغراء الشعر

ثم تناول الكلمة السيد أرشد توفيق سفير العراق لدى اسبانيا وهو بدوره شاعر حيث سرد بداية علاقته بالشاعر واول ديوان شعر قرأه له ، عندما كانت دواوين البياتي ممنوعة في العراق ، كان ديوان « المجد للأطفال والزيتون » . وقد اصاب السفير كثيرا عندما قال ان اعجابه بالبياتي بدأ من خلال ملاحظته ان البياتي يحترم المفردات الشعرية من خلال اقتصاده في اختيار هذه الكلمات ، كما امتدح البياتي لاستمراره في الكتابة بعيدا عن اي اغراء مادي ، وان الشعر وسحره هو الاغراء الوحيد الذي يستهويه .

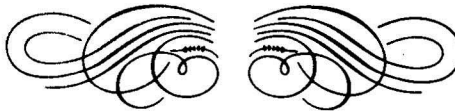
وشارك في تقديم الكتاب الدكتور فرانثيسكو كاوديت روکا ، استاذ الادب المقارن بكلية الاداب والفلسفة بجامعة مدريد المستقلة « اوتونوما » وتطرق الى بداية معرفته بشعر عبد الوهاب البياتي ، من خلال قراءته ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » الذي تُرجم الى الاسبانية عام ١٩٨٢ في مدريد ، كما طرح رأيه في شعر البياتي ، وهو رأي مختص بالادب المقارن ، فقال اني ارى في شعر البياتي دعوة الى النهوض والثورة ، انه شعر ذو رسالة ، يطالب بالهدم من اجل البناء ، ثم ربط بين افكار البياتي والاديب الاسباني الكبير « ثيرفانتيس » الذي كتب « دون كيخوتي » او دون كيشوت كما تعودناه في اللغة العربية ، والمعروف انه طالب بالثورة من قبل ، مثله مثل البياتي ، ورواية « دون كيخوتي » جسمت روح هذه الثورة وبالذات الثورة الصناعية واعدت لها قبل وقوعها ، وذلك من خلال بطل الرواية الذي حمل عنوانها ثم عرض الصلة بين شعر البياتي والتراث الشعري العربي صاحب الجذور التي تعود الى اربعة الاف سنة هي عمر الشعر العربي ، وكذلك جدلية هذا الشعر وقدرة البياتي على الابداع من خلال كلمات بسيطة وسهلة قريبا في ذلك من بعض شعراء الحرب الاهلية الاسبانية والشاعر التشيلي « بابلو نيرودا » ، كما ربط بين شعر البياتي ولوحات الفنان الاسباني « بيكاسو » ، و اضاف ان شعر البياتي كلمات خاصة متداولة مثل ، الانهار ،

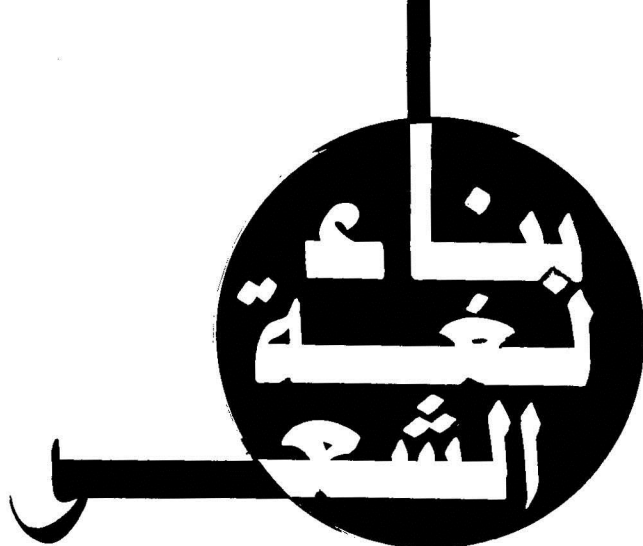
العصافير ، الفرسان ، النار ، المطر ، الثلوج ، وفصول السنة ، وكذلك تظهر في شعره صورة المقابلة بين الفرد والجماعة ، حيث يبدأ بالفردية وصولا الى الجماعية ، كما ان محور شعره هو الحب الذي يوظفه للكشف عن الذات وما يدور حولها . واختتم كلمته شاكرا الشاعر البياتي لاهدائه عدة قصائد الى بعض الشعراء الاسبان وما لذلك من معنى خاص عنده وعند الاسبان حيث عانى هؤلاء ويلات الحرب الاهلية الاسبانية والامها .

واخيرا تحدث الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي ، فقدم شكره الى جمعية الصداقة الاسبانية - العربية ورئيسها السيد انطونيو غالا ، كما شكر مترجم الكتاب الدكتور بدرو مارتينيث مونتايث واعرب عن سروره للعلاقة الطيبة التي تجمع بينهما منذ ان كانا في مصر ، كما اشار الى جهود هذا الرجل في نشر الثقافة العربية باخلاص ووفاء ومما قاله في كلمته الموجزة : « اشعر انني ولدت من جديد في اسبانيا وخاصة من خلال صدور هذا الكتاب » .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





تأليف : جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
عرض : عبدالعزيز موافي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

حين تستعصي التجربة على اللغة ، فإن القصيدة قد تفترس شاعرها . ولكي يستطيع الشاعر أن يروض التجربة فإن عليه - أولا - أن يتحكم في لغته ، وأن يسيطر عليها ، وبمعنى آخر ، أن يكون على وعي بها .

واللغة الشاعرة ، يمكن أن توصف بأنها بديهية ومستغلقة في نفس الوقت : بديهية حين نتعامل معها بالحدس ، ومستغلقة حين ندخلها إلى دائرة الوعي . تلك هي معادلة الشعر الصعبة ، والمتمثلة في استدراج الحالة الشعرية الى قفص المفهوم اللغوي . إنها أشبه بتمرير جمل من ثقب إبرة . والجمل في حالتنا هذه هو اللغة الشعرية ، أما ثقب الابرة فهو المنهج الاحصائي ، الذي تعول عليه الدراسات البنيوية للأدب .

ومن منطلق تلك الدراسات للغة الشعرية يحاول جون كوين في كتابه (بناء لغة الشعر) أن يوسع ثقباً في جدار الاحصاء ، ليمرر منه جمالا ثلاثة ، بإخضاع لغة الشعر الكلاسيكي ولغة الشعر الرومانسي ، وكذا لغة الشعر الرمزي للدراسة الاحصائية ، ويختار نماذجه من الشعر الفرنسي على امتداد عصوره المختلفة ، من خلال إنتاج تسعة شعراء ممثلين للمراحل الثلاث :

أ - الكلاسيكية : كورني - راسين - مولير .

ب - الرومانسية : لامارتين - هيجو - فيني .

ج - الرمزية : رامبو - فيرلين - مالارميه .

وفي هذا الاختيار ، فإن المؤلف لا يغطي مدارس وحركات شعرية شديدة التنوع فحسب ، ولكن - أيضا - يغطي (أجناسا) شديدة التنوع من الشعر الغنائي والمأساوي والملحمي والهجلي . وتلك المادة المتسعة تسمح أكثر بإعطاء مؤشرات بالغة الدلالة ، من خلال مقارنة الشعر بنفسه ، والمؤلف يرصد أن خصائص لغة الشعر تزداد نسبتها ، بطريقة اطرادية في كل عصر ، بالقياس إلى سابقة .

فما هو الخط البياني الذي تصعد فيه اللغة نحو الشاعرية ؟

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

اللغة الشاعرة

يقرر المؤلف أنه في الأدب الحديث ، تعد الأصالة والتفرد قيمة جمالية في ذاتها . على العكس من العصر الكلاسيكي ، حيث كان المستوى العام هو القيمة . فبالنسبة لشعر كل من راسين وكورني ، كان يتم الاحتكام إلى المستوى العام للقيم الجمالية للكلاسيكية ، لاضفاء قيمة ما لهذا الشعر ، بعكس هيجو أو مالارميه ، أو رامبو ، الذي كان شعر كل منهم يستمد قيمته من خلال الخروج على المستوى العام للقيم الجمالية السائدة ، ومن خلال خلق قيم أخرى ليست بذات رصيد تاريخي . . إن كسر المعايير الثابتة للفن من أهم سمات التفرد . . وليس هناك شك في أن تلك المعايير ترتفع عاليا ضد روح الفن .

إن كل فن - خلال عصور مختلفة - يشهد لونا من الاستقطاب من خلال الاقتراب المتزايد نحو الشكل الخالص المميز له :-

الشعر نحو الشاعرية ، والرسم نحو التجريد .
ودراسة الخطاب الاتصالي ، تضعنا في مواجهة عمليتين متوازيتين تنتجان عنه :

الأولى : تذهب من الأشياء إلى الكلمات (وهي التقنين) .
والثانية : تذهب من الكلمات إلى الأشياء (وهي فك التقنين) .

وبالتالي فإن الفهم للنص يعني الإدراك الجيد لما يخفى خلف الكلمات ، بالذهاب مباشرة من الكلمات إلى الأشياء ، من خلال فك تقنين اللغة . تلك اللغة التي لا يتجاوز دورها أن تكون مقننا عن التجربة . وهنا يصبح لزاما علينا فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ، لتكون النتيجة الطبيعية لهذا الفصل الكشف عن الأسلوب .

ولأن الكلمات لا تكون شاعرية إلا بالقوة ؛ فإن على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل ، ونحن حين نتمكن من إحالة الحقيقة إلى شيء (متكلم) فإننا بالتالي إنما نضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة .

وعند هذه النقطة ، يصل المؤلف إلى أن هناك نوعا من الخلط ، في إعتقاد الكثيرين من دارسي الشعر مؤداه : أن تحليل القصيدة لا يتم إلا على المستوى الفكري فقط ، إما المستوى اللغوي فلا يعدو أن يكون عرضيا !! كما لو أن القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقوله ، وليس في الطريقة التي تقوله بها .

ونحن نشارك المؤلف في الاعتراض على هذا الخلط . لكن هذه المشاركة تؤدي بنا إلى أن نعترض على نهج المؤلف نفسه في إخضاع القيم الجمالية لبرودة الإحصاء وصرامتها . فالشعر - كما يتصوره مالارمييه - لا يصنع من الأفكار ، لكن من الكلمات . وإذا كان المؤلف يتبنى مبدأ دراسة الشعر من خلال مقارنته بنفسه ، فإن

دراسة اللغة الشعرية ، يجب أن تتبع من خلال اللغة نفسها ، لا من خلال الإحصاء .

الصورة الشعرية

و حين يتعرض الكتاب لدراسة الاستعارة الشعرية ، فإنه يفرق بين نوعين من

الصور :

- صور الابتداء .

- صور الاستعمال .

والوسيلة الأساسية لانتاج الصورة الشعرية هي الاستعارة . فالاستعارة شكل مسبق (أو قالب) يخضع لقواعد ثابتة . فالوسائل (أي الاستعارات) تكون قد قدمت سلفا للشاعر ، ويتبقى عليه استخدامها ، وهو حين يقدم استعارة مبتكرة ، فإنما يتدع الوحدات الداخلية ، وليس العلاقة فيما بينها . وبالتالي فإن الشاعر عادة لا ينحت أشكالا جديدة للوسائل الشعرية ، لكنه يستثمر الرصيد الموجود بالفعل . والصورة ليست حرفا لا معنى له ، لكنها وحدها هي التي تحور الشعر من أسر النثر . فما هو الفارق بينها ؟

يقرر جون كوين أن كل شعر - يخضع للإيقاع - يتبع نظاما دائريا ، أما النثر فيخضع لنظام امتدادي مفتوح . . والشعر ليس موافقة لقواعد التركيب اللغوي ، لكنه خروج عليها ، وتجاوز لها بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى - التي تسود ألوان النثر - مجاوزة مطردة ومتعمدة ، ومن الممكن أن نعرف الشعر من وجهة النظر البنوية بأنه : المضاد لتركيب العبارة .

ومن ناحية أخرى ، فإن الخطاب النثري يمد القارئ بمجموعة من المعلومات اللازمة له . وكتاب الخطاب النثري - طبقا لمبدأ الاقتصاد الأدائي - يلغى المعلومات التي يعلم أن قارئه من الممكن أن يستخلصها من (الموقف) . والقصيدة تفعل نفس

الشيء ، مع فارق أساسي ، هو أن الموقف لا وجود له أصلا . ومن هنا ، ندرك أن الكلمات التي كتبت لكي تحدد ، تصبح عاجزة عن ملء وظيفتها . فهي تعين دون أن تعني ، لتصبح في النهاية مجرد علامات ، تؤدي وظائفها من خلال (الموقف) باعتبارها (فهارس) له .

وعن المحتوى الشعري يقرر المؤلف أنه ليس (مما يفوق التعبير) بدليل أن الشعر قد عبر عنه ، لكن الحقيقة أن هذا المحتوى يفوق قدرات النثر ، بل ويستعصى عليها ، لأنه يتجاوز العالم التصوري الذي تحدد فيه اللغة المعنى . ولا يصبح الشعر في هذه الحالة مجرد (لغة جميلة) لكنه يرقى إلى مرتبة (الضرورة) التي تلزم الشاعر بأن يخلقها . ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى . أي أنه ليس هناك شعر - كما يقرر أراجون - ، ما لم يكن هناك تأمل في اللغة . ففي كل خطوة بخطوها الشاعر ، لا بد أن يكون هناك إعادة خلق لهذه اللغة من خلال تحطيم الأطر الثابتة لها ، وكذا تحطيم كل من قواعد النحو ، وقوانين المقال .

وفي الشعر ، قد لا يكون هناك رابط (منطقي) بين العبارات ، ليصبح النغم ، على تعبير جاكوبسون - هو وحدة الذي يستطيع أن يحيل (الكلمات الحرة) إلى مجموع . وتعبير الكلمات الحرة ينطبق تماما على معظم صيغ الشعر المعاصر ، حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبي .

المبنى والمعنى

إن غياب العقل على نحو خاص - عن الكلمات - يرفع الغطاء عن قبة المبنى اللغوي حيث تتوالى الكلمات دون أن نعرف العلاقة فيما بينها - ليصبح مجرد تجاور كلمتين ، مؤشرا يعطى إجماء بوجود ارتباط تركيبي فيما بينها .

والشعر - شأن النثر - مقال يؤدي مؤلفه الى متلقيه لكي يتواصل معه ، لأنه ليس هناك خطاب ما لا يؤدي وظيفة الاتصال . ولكي تكتمل القصيدة لا بد أن تفهم ممن

وجهت إليهم . لأن هؤلاء يجب أن يدركوا أن الاضفاء الشعري عملة ذات وجهين ،
تبادلي وتزامني - تجاوز وتخفيض للمجازة - هدم وإعادة بناء . ولكي تؤدي القصيدة
وظيفتها الاتصالية من وجهة النظر الشعرية ، ينبغي للمعنى من أن يفقد - في وعي
المتلقى - وأن يتم العثور عليه في آن واحد .

ونحن قد نتمكن من ترجمة قصيدة ما إلى لغة النثر ، لكننا إذا أردنا قراءتها مرة
أخرى - كقصيدة - يجب علينا أن ننسى تلك الترجمة ، فالنصان لا يمكن أن يتزامنا في
الوعي ، وهناك مشقة في رؤية أحدهما - النثر - وقد غمر الآخر وأغرقه . إن للشعر
جوهر مملوكا فإما أن يسود وحده ، أو يعتزل .

إن النثر يخضع لمنطق (العرف اللغوي) ونحن نستطيع أن نجزم بأن كل عرف
(معقول) فإذا كان الشعر - كما ذكرنا من قبل - هو المضاد لتركيب العبارة ، فهل يعني
هذا أن العبارة الشعرية عبارة (لا معقولة) ؟

وللاجابة على هذا التساؤل ، لا بد أن نفرق بين العبارتين . فعلى الرغم من أن
كلاهما تقدم نفس اللون (من عدم الملاءمة اللغوية) إلا أن عدم الملاءمة في العبارة
الشعرية قابل للتخفيض على العكس من العبارة الثانية . إن التشابه بينهما ، من
وجهة النظر البنائية ، لا يتحقق إلا من خلال التقابل السلبي ، باعتبار أنها ينتهكان
معاً قانون العرف اللغوي - فهما تتفقان في موقف المجاوزة لكنها تختلفان في تخفيض
تلك المجاوزة .

ويقرر كوين - معارضابو - أن الشعر ليس مشمولاً بروح النفي فهو لا يهدم إلا
لكي يبني ، لكي تغل العمليتان نتاجاً جديداً ومحدداً .

إن لا منطقية القصيدة شيء أساسي ، لكنها ليست مجانية ، فهي يجب أن تولد
نظاماً آخر ، ومنطقاً آخر . فمن خلال الصورة الشعرية يتم ضياع المعنى ، والعثور
عليه في وقت واحد . لكن المعنى لا يخرج من تلك العملية بكامل قواه المنطقية ، بل
يتعرض من خلالها إلى محاورات تحيله إلى نسق دلالي جديد . ومن هذا المنطلق ،

تصبح الصورة الشعرية صراعا بين الوظيفة والمعنى ، فالجملة الشعرية تعطي جزئياتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لادائها لأن الایحاء المتولد عن الصورة يحتل المكان الذي خلا بهروب (الاشارات اللغوية) ويصبح توافق الجزئيات في لغة الشعر - رهنا بالمستوى الایحائي فقط ، في أغلب الأحوال . وهناك لون من (المنطق العاطفي) يخضع معدله على العبارة الشعرية ، ويجبر اللغة على أن تغير من قانونها ، فالدال يرسلنا الى مدلول اخر . وعلى الرغم من أن المدلولين يمكن ردهما الى مرجع واحد مما يؤكد تلاقي القانونين الا ان قواعد التوافق لم تعد بمثل ما كانت عليه . وينتج عن ذلك مظهران للتعبير كما يتصور فاليرى :

- إما نقل حقيقة .

- أو توليد عاطفة .

قانون لغة الشعر

فالشعر مزيج مركب بنسبة ما من هاتين الوظيفتين . وكلما اتسعت مساحة (المنطق العاطفي) اقترب الشعر درجة من مرحلة الاستصغاء .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

إن قانون اللغة العادية يعتمد أساسا على التجربة الخارجية . لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الباطنة . وهذا القانون الاستثنائي يلخص مثلث (التقابل والتعارض والكيف) كما تعكسه حساسيتنا . إن في دراسة العلاقة بين اللون والكلمة - من خلال تداعي الحواس - تأكيد لهذا القانون . فعند التعامل مع عبارة (السماء الرمادية حزينة) نفاجأ بنتيجة مذهلة ، رغم أنها قد تبدو بديهية ، فقانون اللغة العادية لا يشي بعلاقة ما بين اللون (الرمادي) والكلمة (الحزن) ، لكن (المنطق العاطفي) يستشف تلك العلاقة ، لأن انطباعنا الكيفي الباطن عن (الحزن) هو انطباع (رمادي) . والنتيجة التي نخرج بها من المثال السابق ، هي أن الجملة الشعرية قد تكون من الناحية الموضوعية خطأ ، أو على أحسن الفروض ليست بذات أهمية ، لكن تلك الجملة تعد حقيقة من وجهة النظر الذاتية . وبالتالي ، فإن

القصيدة إذا كانت غير مفهومة بالنسبة للبعض فليس هذا خطأ القصيدة ، بنفس القدر الذي يصبح به نص علمي - رغم الصدق التجريبي - مستغلق على البعض الذي لا يمتلك امكانية فضه . وعلينا أن ندرك إن هناك (ذكاء شعريا) يتمثل في القدرة على تلقي الاجابة العاطفية لمشاهد العالم . إن هذا الذكاء هو ما يمكن أن نسميه بالحساسية تجاه القصيدة .

فإذا كان المتلقي مطالبا بالتعامل مع القصيدة من خلال تلك الحساسية . فإن الشاعر مطالب بقدر أكبر بأن ينمي حساسيته ، وأن يجددها دائما . لأن الشعر قد يموت إذا توقف عن الصدور عن تلك الحساسية الجديدة ، والتي وصفها مالارمي بأنها : (الرسم) لا للأشياء ، ولكن لما تنتجه هذه الأشياء والشاعر لا يجب أن يترك نفسه لكي تجرفه الكلمات ، حتى لا يقع تحت طائلة التداعي اللغوي ، بل يجب أن يتحدث عن حقيقة ما ، ليست خالية من (المعنى) إلا من وجهة نظر القانون الموضوعي .

وهي لا بد أن تظل كذلك ، حتى ينسحب ذلك القانون من الذهن ، ليحل محله القانون العاطفي . وإذا كان المنطق العاطفي وليد للصورة الشعرية ، فإن الصورة - كما ذكرنا من قبل - وليدة الاستعارة . فما هو الأثر الذي تحدثه الاستعارة في اللغة ؟

يقرر المؤلف أن الاستعارة الشعرية لا تحدث تغييرا في المعنى لكنها تغير من طبيعة هذا المعنى . فهي التي تتكفل بنقله من الطبيعة (الذهنية) الناتجة عن التجربة الخارجية ، إلى الطبيعة (الباطنة) الناتجة عن التجربة الذاتية . ويجب أن ندرك أن كل استعارة لا يشترط أن تكون شعرية ، لأن الاستعارة الشعرية عبور من اللغة الاشارية إلى اللغة الابدائية .

وفي هذا الصدد قد نحتاج إلى مثال يوضح الفارق بين كل من الاستدارة الشعرية وغير الشعرية . وي طرح المؤلف تعبير (الالكترون الكوكبي) كمثال واضح للاستعارة غير الشعرية ، ففي هذا التعبير ، نشبه الالكترون بأنه كوكبي ، لأنه يدور

في مدار ما حول نواة الذرة ، كما تدور الكواكب في مداراتها حول الشمس ، وهذه الاستعارة لا يمكن أن توصف أنها شعرية ، لأنها تخضع للقانون الموضوعي للعرف اللغوي . وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن ننفي التعبير السابق خارج أسوار البلاغة ، إلا أننا يمكن أن نخفض المجاوزة به من الاستعارة الى التشبيه ، ليصبح معادلاً لتعبير (الالكترتون كالكوكب) ففي الاستعمال العلمي للغة ، تنتمي العلاقات الاشارية الى النمط الذي نسميه منطقياً . أما في الاستعمال العاطفي فان الأمر على العكس تماماً ، حيث لا تصبح العلاقات المنطقية ضرورية ، وبالتالي غير ملزمة .

إن القانون اللغوي الذي يحكم عالمنا ، هو قانون اشاري ، ولهذا ، فإن الشعر يحرص على أن ينتهكه اذا أراد أن يكشف عن الوجه المثير للعالم ، ذلك الوجه الذي يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة ، الجمالية والذي أسماه فاليري بـ (الافتتان) .

